



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악박사학위논문

## 라모의 음악비극

### 《이폴리트와 아리시》 연구:

주요 등장인물의 조표와 조성으로 발현된 계몽주의

2020년 8월

서울대학교 대학원  
음악과 음악학 전공  
유 선 옥

라모의 음악비극 《이폴리트와 아리시》 연구:  
주요 등장인물의 조표와 조성으로 발현된 계몽주의

지도교수 오 희 숙

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함

2020년 6월

서울대학교 대학원

음악과 음악학 전공

유 선 옥

유선옥의 박사 학위논문을 인준함

2020년 7월

위 원 장	<u>최 우 정</u>	(인)
부 위 원 장	<u>최 갑 수</u>	(인)
위 원	<u>정 경 영</u>	(인)
위 원	<u>이 가 영</u>	(인)
위 원	<u>오 희 숙</u>	(인)

## 국문초록

본 논문은 18세기 프랑스 음악사에서 가장 중요한 인물 중 하나로, 음악 이론가이자 작곡가였던 라모의 첫 음악비극 《이폴리트와 아리시》에 대한 연구이다. 라모는 1722년에 출판된 자신의 주저인 『화성론』을 통해, 음악 이론가로서 처음 명성을 얻게 된다. 그는 이전의 음악 이론가들이 사변적이고 형이상학적 논의로 이론서를 시작하였던 것과는 달리, 당대 과학자들과 “계몽철학자”들의 영향 아래, 철저히 경험주의적이고 과학적 방법과 근거, 그리고 언어를 사용함으로써, 약 42년간 총 40여 편의 음악 이론서들을 출판하며 “계몽철학자”로 여겨졌다.

그러나 다른 한편으로, 라모는 과학적으로 정립한 자신의 이론을 음악 실제에 적용한 ‘작곡가’이기도 했다. 라모는 이론가로서 성공을 거두고 11년 후인, 1733년 음악비극 《이폴리트와 아리시》로 작곡가로서 첫 성공을 거두게 된다. 음악비극은 1673년 뤼리와 퀴노에 의해 정립된 프랑스 오페라로, 음악 그 자체가 프랑스의 절대주의의 영광을 상징하여 주었다. 따라서 이 장르는 루이 14세의 죽음 이후에, 그리고 ‘계몽주의’라는 새로운 사상이 발현되던 18세기에는 구시대적인 장르였다. 그럼에도 불구하고, 라모는 평생에 걸쳐 뤼리의 관습에 따라 음악비극을 작곡하는 데에 몰두하게 된다. 그러나 그가 전통 안에만 머물렀던 것은 결코 아니었다. 라모가 ‘이론가’로서 그 시대의 사고를 형성해 나가고자 했다면, ‘작곡가’로서는 변화하는 시대의 소리를 자기 나름대로 반영하고자 했기 때문이다. 그리하여 본 논문은 라모의 첫 음악비극으로, 작곡가로 첫 성공을 거두었을 뿐 아니라 당대 많은 지식인들의 논쟁의 대상이 되어 왔던 《이폴리트와 아리시》를 통해 라모의 “계몽철학자”적인 목소리를 들어보고자 한 것이다.

《이폴리트와 아리시》는 당시 70세였던 노작가 펠르그랭이 라신의 『페드르』를 바탕으로 대본을 쓴 것이다. 그는 음악비극의 전통에 따라 페드르가 아닌, 이폴리트와 아리시의 사랑 이야기에 초점을 맞추어 프롤로그가 있는 5막으로 대본을 구성하였다. 펠르그랭은 퀴노의 틀을 충실히 따랐으나, 질서를 주는 디안과 이를 깨트리하고자 하는 라무르를 전면에 대립시킴으로써 이성과 감정 뿐 아니라 이폴리트와 테제를 통해 진정한 덕이 무엇인지에 대한 진지한 탐구도 보여주었다. 그리고 라모는 펠르그랭의 대본과 뤼리의 음악비극의 전통에 따라, 즉 프랑스 서곡과 제



한적인 에르, 표현적인 레시타티프, 그리고 각 막마다 디베르티스망을 작곡함으로써 음악비극의 전통적 틀을 유지해 나갔다.

그러나 라모는 릴리와는 다른 방식으로, 이 작품 속에서 변화하는 프랑스의 시대정신을 담고자 했다. 그리고 이는 이 음악비극을 이끌어가는 6명의 주요 등장 인물의 조표와 조성을 분석한 결과 살펴볼 수 있었다. 라모는 자신의 이론서를 통해 조표와 조성을 이전과는 다른 방식으로 설명하였다. 라모 이전까지 통념적으로 규정되어 온 조표와 장·단조는 라모에 의해 보다 더 과학적으로 정의 내려졌다. 생성적 기초음에서 자연적으로 발생하는  $\flat$ 과  $\sharp$ , 그리고 장조는 ‘강함, 밝음’을 나타낸다면, 인위적인 조작을 통해서 얻을 수 있는  $\flat$ 과 단조는 ‘약함, 부드러움, 슬픔’을 나타낸다는 것이다. 이에 따라 본 논문은 라모에 의해 과학적이고 경험적 방식으로 그 성격과 위계가 구분지어진 조표와 조성을 토대로, 《이폴리트와 아리시》에서 서로 다른 특성을 보여주는 등장인물들, 즉 ‘이성’과 사랑의 ‘감정’으로 극렬하게 대립하는 두 신인 디안과 라무르를 비롯하여, 한 남자를 둘러싸고 서로 다른 ‘이성적’이고 ‘맹목적인’ 사랑 이야기를 펼쳐나가는 아리시와 페드르, 그리고 ‘덕’과 ‘무지’를 보여주는 이폴리트와 테제를 분석하여 보았다. 그 결과 라모가 이들에 특정한 조표와 중심 조성을 부여한 것을 알 수 있었다. 이를 통해 라모가 이들을 어떠한 시선으로 바라보았는지, 즉 어떤 인물을 긍정적으로 여기고 부정적으로 여겼는지를 고찰하여 볼 수 있었고, 더 나아가 계몽주의 시대 때 중요한 논의들이었던 이성과 감정 간의 관계, 감정의 제어 문제, 그리고 덕과 무지에 대한 라모의 생각도 조망하여 볼 수 있었다.

라모는 자연적인  $\flat$ 과 자연적으로 발생하는  $\sharp$ , 그리고 자연적으로 발생하지 않는  $\flat$ 이라는 조표를 통해, 또한 자연적으로 발생하는 장조와 그렇지 않은 단조를 통해, 마지막으로 특정한 성격으로 규정된 조성을 통해, 이 음악비극에서 자신이 지지하는 인물이 누구인지, 그리고 그 인물이 계몽주의적 사상과 이상을 어떻게 드러내는지를 상징적으로 보여주고자 했다. 즉 라모는 “덕이 자연스럽다”라는 당대 상투적 표현과 같이, 덕을 보여주는 이폴리트를 가장 자연적인  $\flat$ 조표의 a 단조로 작곡함으로써, 18세기 계몽주의 사회가 추구한 중요한 가치 중 하나인 ‘덕’을 가장 중요한 덕목으로 여겼다. 그리고 ‘이성’의 디안과 ‘이성적 사랑’을 보여주는 아리시를  $\sharp$ 조표의 D장조를 중심조성으로 둬으로써, 이성과 이성에 의해 통제된 감정을 긍정적으로 여겼다. 한편, ‘감정’의 라무르는  $\sharp$ 조표의 b단조로 작곡함으로써 ‘덕’과 ‘악’이 모두를 지닌 이중적인 모습을 표현해 내고자 했다. 다

시 말해, 감정은 이 둘 모두를 지니고 있기 때문에, 이를 처리하는 사람에 따라 덕이나 악이 될 수 있는 것이다. 반면, 라모는 통제되지 않는 ‘맹목적’ 사랑을 보여주는 페드르를  $b$  조표의 F장조로, 그리고 이성적이지 못한 무지를 범한 테제를  $b$  조표의 d단조와 g단조로 작곡함으로써, 통제되지 않는 감정과 무지를 ‘악’으로 여겼다. 이와 같이 음악비극 《이폴리트와 아리시》는 계몽주의의 사고방식을 담고 있으며, 그 사고를 담을 수 있는 적절한 음악이론과 체계, 상징성을 구축한 라모의 음악적 사고 안에서, 청자를 즐겁게 하는 데서 그치는 것이 아니라, 그들을 계도하고자 하는 또 다른 계몽주의의 전략을 따르고 있는 것이다.

더욱이 《이폴리트와 아리시》는 연인의 목가적인 사랑이야기가 주된 내용임에도 불구하고 새 장소에서 덕망 높은 이폴리트가 새 왕으로 취임함으로써 새 시대가 시작되는 것으로 끝난다. 즉 자연적이지 않은  $b$  조표와 단조로 나타난 무지한 테제의 시대가 저물고 자연적인  $b$  조표의 덕망 높은 이폴리트가 지배하는 행복한 새 시대가 열린 것이다. 그리고 이는 어쩌면 뢰리와의 전혀 다른 방식으로 라모가 프랑스 사회를 모방한 것인지도 모른다. 뢰리가 구체제의 절대 권력을 음악으로 표징함으로써 프랑스의 정체성을 보여주고자 했다면, 라모는 과학적으로 설명하고자 한 조표와 조성을 통해 계몽주의가 이끄는 새로운 프랑스를 예기하고자 한 것이다. 《이폴리트와 아리시》는 뢰리의 절대주의가 저물고 라모의 새로운 계몽주의 시대가 열렸음을 공표해 주고 있는 것이다.

**주요어:** 라모, 음악비극, 《이폴리트와 아리시》, 계몽주의, 프랑스 음악, 18

세기 음악

**학 번:** 2016-30531

## 목 차

서론 .....	1
I. 18세기 프랑스 계몽주의와 라모 .....	9
1. 계몽주의 .....	9
2. “계몽철학자”로서의 라모 .....	15
II. 프랑스 오페라, 음악 비극 .....	28
1. 절대주의의 상징으로서의 뮐리의 음악비극 정립 .....	28
1) 퀴노의 대본 .....	31
2) 뮐리의 음악 .....	34
(1) 서곡 .....	34
(2) 레시타티프와 에르 .....	37
(3) 디베르티스망 .....	42
2. 뮐리와 라모 사이의 음악비극 작곡가들, “프레라미스트” .....	45
3. 라모의 음악비극 .....	54
1) 뮐리파와 라모파의 논쟁 .....	56
2) 부풍 논쟁 .....	62
III. 음악비극 《이폴리트와 아리시》의 작품 연구 .....	71
1. 대본 분석 .....	71
1) ‘음악’비극으로서의 펠르그랭의 대본 .....	71
2) 스토리 분석 .....	81
(1) 프롤로그: 디안과 라무르의 대립 .....	81
(2) 1막: 이폴리트와 아리시의 사랑 고백과 페드르의 방해 .....	89

(3) 2막: 지옥에 간 테제 .....	103
(4) 3막: 페드르의 부정한 사랑 고백과 귀환한 테제 .....	115
(5) 4막: 희생의 덕, 이폴리트 .....	128
(6) 5막: 대단원, 테제의 한탄과 이폴리트와 아리시의 재회 ...	138
2. 음악 개요 .....	152
(1) 서곡과 프롤로그 .....	156
(2) 1막 .....	174
(3) 2막 .....	197
(4) 3막 .....	226
(5) 4막 .....	251
(6) 5막 .....	271
 <b>IV. 주요 등장인물의 조표와 중심 조성으로 살펴 본 계몽주의 ...</b>	<b>306</b>
1. 디안과 라무르를 통해 본 이성과 감정 간의 관계 .....	310
1) 이성의 여신, 디안 .....	311
2) 감정의 신, 라무르 .....	332
2. 아리시와 페드르를 통해 본 감정의 제어 문제 .....	344
1) 이성적 사랑, 아리시 .....	345
2) 맹목적 사랑, 페드르 .....	367
3. 이폴리트와 테제를 통해 본 덕과 무지 .....	397
1) 덕망 높은 이폴리트 .....	398
2) 무지한 테제 .....	428
 <b>결론 .....</b>	<b>467</b>
 <b>참고문헌 .....</b>	<b>473</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>482</b>

## 표 목차

[표 1] 라모의 주요 이론서 .....	17
[표 2] 쥘리의 음악비극 목록 .....	29
[표 3] 쥘리의 음악비극 주제 .....	32
[표 4] 쥘리의 음악비극에 삽입된 춤곡 .....	43
[표 5] 쥘리의 《아마디스》와 캉프라의 《탕크레드》에 사용된 춤곡의 수 .....	53
[표 6] 라모의 음악비극과 개정 .....	56
[표 7] 프랑스 음악과 이탈리아 음악 묘사 비교 .....	64
[표 8] 펠르그랭의 『이폴리트와 아리시』에 주요 등장인물들이 나오는 횟수 .....	77
[표 9] 『이폴리트와 아리시』의 프롤로그와 5막 구성 .....	78
[표 10] 『이폴리트와 아리시』의 디베르티스망 부분 .....	79
[표 11] 『이폴리트와 아리시』의 지문에 표기된 음악적 지시들 .....	80
[표 12] 프롤로그의 구성 .....	82
[표 13] 프롤로그 1장의 대본 구성 .....	83
[표 14] 프롤로그 5장의 구성 .....	87
[표 15] 1막의 구성 .....	89
[표 16] 1막 3장의 구성 .....	94
[표 17] 2막의 구성 .....	103
[표 18] 2막 3장의 구성 .....	108
[표 19] 3막의 구성 .....	115
[표 20] 3막 8장의 구성 .....	124
[표 21] 4막의 구성 .....	128
[표 22] 4막 3장의 구성 .....	133
[표 23] 5막의 구성 .....	138
[표 24] 5막 8장의 구성 .....	148
[표 25] 《이폴리트와 아리시》의 개정 .....	153
[표 26] 《이폴리트와 아리시》의 주요 등장인물의 성부 및 초연 당시 연주자 ..	153

[표 27] 프롤로그의 전체 구성 .....	157
[표 28] 서곡의 구성 .....	158
[표 29] 프롤로그 1장의 구성 .....	161
[표 30] 프롤로그 1장의 ‘숲의 주민들의 입장’ 형식 .....	162
[표 31] 프롤로그 1장의 디안의 노래 구성 .....	162
[표 32] 프롤로그 2장의 구성 .....	163
[표 33] 프롤로그 3장의 구성 .....	165
[표 34] 프롤로그 4장의 구성 .....	167
[표 35] 프롤로그 5장의 디베르티스망 구성 .....	168
[표 36] 프롤로그 5장의 론도로 된 에르 형식 .....	169
[표 37] 프롤로그 5장의 론도로 된 에르 구성 .....	170
[표 38] 프롤로그 5장의 1 가보트 구성 .....	170
[표 39] 프롤로그 5장의 2 가보트 구성 .....	171
[표 40] 프롤로그 5장의 1 미뉴에트 구성 .....	171
[표 41] 프롤로그 5장의 2 미뉴에트 구성 .....	172
[표 42] 프롤로그 5장의 행진곡 구성 .....	174
[표 43] 1막의 전체 구성 .....	174
[표 44] 1막 1장의 아리시의 다 카포 에르 형식 .....	176
[표 45] 1막 2장의 구성 .....	177
[표 46] 1막 3장의 디베르티스망 구성 .....	180
[표 47] 1막 3장의 행진곡 형식 .....	181
[표 48] 1막 3장의 디안의 여사제들의 합창 형식 .....	181
[표 49] 1막 3장의 첫 번째 에르의 구성: 기악 .....	182
[표 50] 1막 3장의 첫 번째 에르의 구성: 성악 .....	183
[표 51] 1막 3장의 두 번째 에르의 구성: 기악 .....	184
[표 52] 1막 3장의 두 번째 에르의 구성: 성악 .....	185
[표 53] 1막 4장의 구성 .....	186
[표 54] 1막 4장의 페드르의 가사 구조와 음악 구성 .....	189
[표 55] 1막 5장의 구성 .....	192

[표 56] 1막 6장의 구성 .....	194
[표 57] 1막 8장의 구성 .....	195
[표 58] 2막의 전체 구성 .....	198
[표 59] 2막 1장의 구성 .....	199
[표 60] 2막 1장의 테제와 티지폰의 레시타티프 .....	201
[표 61] 2막 2장의 구성 .....	203
[표 62] 2막 3장의 구성 .....	207
[표 63] 2막 3장의 첫 번째 지옥의 에르의 형식 .....	209
[표 64] 2막 3장의 두 번째 지옥의 에르 형식 .....	210
[표 65] 2막 3장의 합창의 구성 .....	211
[표 66] 2막 4장의 구성 .....	213
[표 67] 2막 5장의 구성 .....	218
[표 68] 3막의 전체 구성 .....	227
[표 69] 3막 1장의 페드르의 다 카포 에르 형식 .....	228
[표 70] 3막 2장의 구성 .....	231
[표 71] 3막 3장의 구성 .....	232
[표 72] 3막 3장 이폴리트와 페드르의 듀오 구성 .....	233
[표 73] 3막 6장의 구성 .....	238
[표 74] 3막 7장의 구성 .....	239
[표 75] 3막 8장의 구성 .....	241
[표 76] 3막 8장 행진곡의 구성 .....	242
[표 77] 3막 8장 합창의 구성 .....	242
[표 78] 3막 8장 첫 번째 선원들의 에르의 구성 .....	245
[표 79] 3막 8장 두 번째 선원들의 에르 구성 .....	246
[표 80] 3막 8장 첫 번째 리고동의 구성 .....	246
[표 81] 3막 8장 두 번째 리고동의 구성 .....	247
[표 82] 3막 8장 한 여성 선원의 노래 구성 .....	248
[표 83] 3막 9장의 구성 .....	249
[표 84] 4막의 전체 구성 .....	252

[표 85] 4막 1장의 구성 .....	253
[표 86] 4막 2장의 구성 .....	255
[표 87] 4막 2장 아리시의 에르 구성 .....	256
[표 88] 4막 3장의 구성 .....	259
[표 89] 4막 3장 첫 번째 에르의 구성 .....	260
[표 90] 4막 3장 첫 번째 에르의 구성: 성악 .....	262
[표 91] 4막 3장 두 번째 에르의 형식 .....	262
[표 92] 4막 3장 두 번째 에르의 구성: 성악 .....	263
[표 93] 4막 3장 첫 번째 미뉴에트의 구성 .....	264
[표 94] 4막 3장 두 번째 미뉴에트의 구성 .....	265
[표 95] 5막의 전체 구성 .....	271
[표 96] 5막 1장 테제의 모놀로그 구성 .....	274
[표 97] 5막 2장 넵툰과 테제의 대화 구성 .....	277
[표 98] 5막 3장 아리시의 모놀로그 구성 .....	280
[표 99] 5막 3장 아리시의 다 카포 에르 구성 .....	282
[표 100] 5막 4장의 구성 .....	283
[표 101] 5막 4장 합창의 구성 .....	283
[표 102] 5막 5장의 구성 .....	287
[표 103] 5막 6장 아리시와 디안의 대화 .....	288
[표 104] 5막 7장의 구성 .....	290
[표 105] 5막 8장의 구성 .....	293
[표 106] 5막 8장 행진곡의 형식 .....	295
[표 107] 5막 8장 합창의 구성 .....	297
[표 108] 5막 8장 합창의 텍스처 .....	298
[표 109] 5막 8장 샤콘느의 구성 .....	299
[표 110] 5막 8장 아리에트: 나이팅게일의 에르 형식 .....	301
[표 111] 5막 8장 첫 번째 가보트의 형식 .....	302
[표 112] 5막 8장 두 번째 가보트의 형식 .....	302
[표 113] 라모가 규정한 각 조성의 성격 .....	309



[표 114] 《이폴리트와 아리시》의 디안의 등장 .....	311
[표 115] 프롤로그에서 디안의 조표와 조성 .....	317
[표 116] 1막 5장에서 디안의 조표와 조성 .....	322
[표 117] 디안의 조표와 조성 .....	331
[표 118] 라무르의 조표와 조성 .....	341
[표 119] 디안과 라무르의 음악적 특성 .....	342
[표 120] 《이폴리트와 아리시》의 아리시의 등장 .....	345
[표 121] 5막 3장 아리시의 다 카포 에르 구성 .....	359
[표 122] 아리시의 조표와 조성 .....	365
[표 123] 《이폴리트와 아리시》의 페드르의 등장 .....	367
[표 124] 1막에서 페드르의 조표와 조성 .....	376
[표 125] 3막 1장 페드르의 다 카포 에르 구성 .....	377
[표 126] 3막 3장의 구성 .....	386
[표 127] 페드르의 조표와 조성 .....	394
[표 128] 《이폴리트와 아리시》의 이폴리트의 등장 .....	398
[표 129] 이폴리트의 조표와 조성 .....	424
[표 130] 《이폴리트와 아리시》의 테제의 등장 .....	428
[표 131] 테제의 조표와 조성 .....	463

## 그림 목차

[그림 1] 라모의 현 분할 .....	22
[그림 2] 라모의 ‘완전 3화음’의 전위적 등가성에 대한 증명 .....	23
[그림 3] 놀레의 소리 실험 .....	24
[그림 4] 프롤로그 중, 1장의 “춤” .....	80

## 악보 목차

[악보 1] 월리의 《카드뮴스와 에르미오느》 중, 서곡 .....	35
[악보 2] 월리의 《알체스트》 3막 7장 중, 알시드의 레시타티프 .....	38
[악보 3] 월리의 《아르미드》 2막 5장 중, 아르미드의 모놀로그, 마디 36-40 ....	39
[악보 4] 월리의 《아마디스》 2막 3장 중, 아르카라우스의 레시타티프 오블리제 · 40	
[악보 5] 샤르팡티에의 《메데》 2막 7장 중, 이탈리아 여성의 노래 .....	47
[악보 6] 캉프라의 《탕크레드》 4막 1장 중, “어두운 숲이여”, 마디 14-17 .....	48
[악보 7] 마레의 《알시온느》 3막 4장 중, “폭풍우”와 “바람” .....	51
[악보 8] 음역: 드쉬 .....	154
[악보 9] 음역: 오토-콩트르 .....	154
[악보 10] 음역: 바스 .....	155
[악보 11] 음역: 타유 .....	155
[악보 12] 서곡 중, 느린 부분, 마디 1-3 .....	159
[악보 13] 서곡 중, 빠른 부분, 마디 15-19 .....	160
[악보 14] 프롤로그 2장 중, 디안과 라무르의 듀오, 마디 1-4 .....	164
[악보 15] 프롤로그 3장 중, 프렐류드, 마디 1-4 .....	166
[악보 16] 프롤로그 3장 중, 주피터의 레시타티프, 마디 24 .....	166
[악보 17] 프롤로그 5장 중, 론도로 된 에르 A부분, 마디 1-5 .....	169
[악보 18] 프롤로그의 5장 중, 1 미뉴에트, 마디 1-4 .....	172
[악보 19] 프롤로그 5장 중, 2 미뉴에트, 마디 1-4 .....	173
[악보 20] 1막 2장 중, 아리시의 에르 2, 마디 48-51 .....	179
[악보 21] 1막 3장 중, 첫 번째 에르, 마디 1-4 .....	183
[악보 22] 1막 3장 중, 두 번째 에르의 ‘트리오’ 부분, 마디 18-22 .....	185
[악보 23] 1막 4장 중 디안의 여사제들의 합창, 마디 1-4 .....	188
[악보 24] 1막 4장 중, 대여사제와 4성부 합창, 마디 1-5 .....	190
[악보 25] 1막 4장 중, 디안의 대여사제의 레체티타티프 오르디네르, 마디 2-4 · 191	

[악보 26] 1막 5장 중, 프렐류드 전주, 마디 1-3 .....	192
[악보 27] 1막 5장 중 프렐류드 후주, 마디 1-4 .....	193
[악보 28] 1막 6장 중, 페드르의 레시타티프 오르디네르 마디, 25-29 .....	194
[악보 29] 1막 7장 중, 아르카스의 레시타티프 오르디네르, 마디 15-18 .....	195
[악보 30] 1막 8장 중, 프렐류드, 마디 1-4 .....	196
[악보 31] 1막 8장 중, 외논의 에르 마디 12-15 .....	197
[악보 32] 2막 1장 중, 프렐류드, 마디 1-8 .....	200
[악보 33] 2막 1장 중, 티지폰의 에르, 마디 1-5 .....	201
[악보 34] 2막 1장 중, 테제와 티지폰의 듀오, 마디 1-4 .....	203
[악보 35] 2막 2장 중, 프렐류드, 마디 1-4 .....	205
[악보 36] 2막 2장 중, 테제의 에르, 마디 1-4 .....	206
[악보 37] 2막 3장 중, 플뤼통의 에르, 마디 1-4 .....	208
[악보 38] 2막 3장 중, 첫 번째 지옥의 에르, 마디 1-3 .....	209
[악보 39] 2막 3장 중, 두 번째 지옥의 에르, 마디 1-4 .....	210
[악보 40] 2막 3장 중, 합창, 마디 1-4 .....	212
[악보 41] 2막 4장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 느림과 빠름 .....	214
[악보 42] 2막 4장 중, 레 트와 파르케, 마디 1-5 .....	215
[악보 43] 2막 4장 중, 테제의 에르, 마디 9-12 .....	216
[악보 44] 2막 4장 중, 3성부 합창, 마디 1-5 .....	217
[악보 45] 2막 5장 중, 프렐류드, 마디 1-3 .....	219
[악보 46] 2막 5장 중, 메리퀴르의 에르, 마디 22-26 .....	220
[악보 47] 2막 5장 중, 레 트와 파르케의 3중창, 마디 87-90 .....	222
[악보 48] 2막 5장 중, 레 트와 파르케의 3중창, 마디 101-107 .....	223
[악보 49] 2막 6장 중, 테제의 레시타티프 오르디네르, 마디 11-13 .....	226
[악보 50] 3막 1장 중, 프렐류드, 마디 1-3과 마디 10-13 .....	229
[악보 51] 3막 1장 중, 페드르의 에르, 마디 58-62 .....	230
[악보 52] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프 오르디네르, 마디 40-43 .....	233
[악보 53] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프 오블리제, 마디 110-117 .....	235

[악보 54] 3막 3장 중, 종결부 .....	236
[악보 55] 3막 4장 중, 테제의 레시타티프 오르디네르, 마디 3-6 .....	237
[악보 56] 3막 5장 중, 종결부 .....	238
[악보 57] 3막 6장 중, 외논의 레시타티프 오르디네르, 마디 10-13 .....	239
[악보 58] 3막 7장 중, 전주곡, 마디 1-4 .....	240
[악보 59] 3막 8장 중, 춤곡 1, 마디 28-31 .....	243
[악보 60] 3막 8장 중, 합창의 트리오 부분, 마디 80-83 .....	244
[악보 61] 3막 8장 중, 첫 번째 리고동, 마디 1-4 .....	247
[악보 62] 3막 8장 중, 테제의 레시타티프, 마디 7-10 .....	248
[악보 63] 3막 9장 중, 테제의 에르, 마디 113-116 .....	251
[악보 64] 4막 1장 중, 이폴리트 모놀로그, 마디 36-39 .....	254
[악보 65] 4막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프 오르디네르, 마디 4-7 .....	256
[악보 66] 4막 2장 중, 아리시의 다 카포 에르 A부분, 마디 32-36 .....	257
[악보 67] 4막 2장 중, 아리시의 다 카포 에르 A'부분, 마디 47-52 .....	257
[악보 68] 4막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 60-62 .....	258
[악보 69] 4막 2장 중, 듀오, 마디 95-99 .....	258
[악보 70] 4막 3장 중, 첫 번째 에르 반복구 A, 마디 1-6 .....	261
[악보 71] 4막 3장 중, 두 번째 에르 반복구 A, 마디 1-4 .....	263
[악보 72] 4막 3장 중, 첫 번째 미뉴에트 '트리오' 부분, 마디 9-13 .....	265
[악보 73] 4막 3장 중, 합창, 마디 11-12 .....	266
[악보 74] 4막 3장 중, 아리시의 레시타티프 오블리제, 마디 24-26 .....	267
[악보 75] 4막 3장 중, 아리시의 레시타티프 오블리제, 마디 34-39 .....	268
[악보 76] 4막 4장 중, 페드르와 합창의 교대, 마디 68-72 .....	270
[악보 77] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그 전주, 마디 4-6 .....	273
[악보 78] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그, 마디 16-20 .....	275
[악보 79] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그, 마디 26-29 .....	276
[악보 80] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그 종결부, 마디 33-36 .....	277
[악보 81] 5막 2장 중, 넵툰의 레시타티프 오블리제, 마디 23-25 .....	279

[악보 82] 5막 3장 중, 전주곡, 마디 1-5 .....	281
[악보 83] 5막 3장 중, 간주, 마디 40-45 .....	282
[악보 84] 5막 4장 중, 트리오 부분, 마디 15-20 .....	285
[악보 85] 5막 4장 중, 종결부, 마디 89-95 .....	286
[악보 86] 5막 5장 중, 디안의 에르, 마디 10-13 .....	288
[악보 87] 5막 7장 중, 프렐류드, 마디 1-4 .....	291
[악보 88] 5막 7장 중, 아리시의 레시타티프 오르디네르, 마디 40-45 .....	292
[악보 89] 5막 7장 중, 디안의 에르, 마디 98-103 .....	293
[악보 90] 5막 8장 중, 행진곡의 A부분, 마디 1-5 .....	296
[악보 91] 5막 8장 중, 디안의 에르, 마디 48-56 .....	298
[악보 92] 5막 8장 중, 샤콘느, 마디 1-5 .....	300
[악보 93] 3막 8장 중, 아리에트, 마디 12-19 .....	301
[악보 94] 5막 9장 중, 디안의 에르, 마디 24-30 .....	303
[악보 95] 소리의 생성 .....	307
[악보 96] C, G, F음의 기초음에 따른 모드 .....	307
[악보 97] C장조와 a단조의 으뜸화음 .....	308
[악보 98] 프롤로그 1장 중, 디안의 에르, 마디 1-5 .....	313
[악보 99] 프롤로그 2장 중, 디안의 레시타티프, 마디 9-11 .....	314
[악보 100] 프롤로그 2장 중, 디안의 에르, 마디 32-36 .....	315
[악보 101] 프롤로그 2장 중, 디안의 레시타티프 오블리제, 마디 93-97 .....	316
[악보 102] 프롤로그 4장 중, 디안의 모놀로그, 마디 1-5 .....	317
[악보 103] 1막 3장 중, 여사제들의 합창, 마디 8-12 .....	319
[악보 104] 1막 5장 중, 디안의 레시타티프 (여사제들에게), 마디 8-12 .....	320
[악보 105] 1막 5장 중, 디안의 레시타티프 (아리시에게), 마디 23-26 .....	320
[악보 106] 1막 5장 중, 디안의 레시타티프 (페드르에게), 마디 17-20 .....	322
[악보 107] 1막 4장 중, 프렐류드, 마디 1-5 .....	324
[악보 108] 1막 4장 중, 천둥, 마디 1-4 .....	325
[악보 109] 5막 5장 중, 디안의 에르, 마디 1-4 .....	327

[악보 110] 5막 7장 중, 디안의 레시타티프, 마디 70-74 .....	328
[악보 111] 5막 7장 중, 기악 간주와 디안의 에르, 마디 93-98 .....	329
[악보 112] 5막 8장 중, 디안의 에르 a단조, 마디 11-16 .....	330
[악보 113] 5막 8장 중, 디안의 에르 C장조, 마디 28-32 .....	330
[악보 114] 프롤로그 2장 중, 라무르의 에르, 마디 12-13과 26-29 .....	333
[악보 115] 프롤로그 1장 중, 프렐류드 “감미로운 합주”, 마디 1-4 .....	334
[악보 116] 프롤로그 5장 중, 라무르의 레시타티프 오르디네르, 마디 1-3 .....	336
[악보 117] 프롤로그 5장 중, 프렐류드, 마디 9-18 .....	337
[악보 118] 프롤로그 5장 중, 라무르의 에르, 마디 36-44 .....	339
[악보 119] 프롤로그 5장 중, 라무르의 레시타티프, 마디 1-3 .....	340
[악보 120] 프롤로그 5장 중, 라무르의 레시타티프, 마디 14-18 .....	341
[악보 121] 프롤로그 3장 중, 디안과 라무르의 응답, 마디 25-26 .....	342
[악보 122] 1막 1장 중, 아리시의 에르 A부분, 마디 21-26 .....	347
[악보 123] 1막 1장 중, 아리시의 에르 B부분, 마디 41-49 .....	348
[악보 124] 1막 2장 중, 아리시와 이폴리트의 레시타티프, 마디 14-20 .....	350
[악보 125] 1막 2장 중, 아리시의 에르, 마디 34-40 .....	351
[악보 126] 1막 2장 중, 아리시의 에르, 마디 47-54 .....	352
[악보 127] 1막 2장 중, 아리시와 이폴리트의 듀오, 마디 1-5 .....	353
[악보 128] 1막 4장 중, 아리시의 레시타티프, 마디 6-12 .....	354
[악보 129] 4막 2장 중, 아리시 에르, 마디 27-31 .....	356
[악보 130] 4막 2장 중, 아리시의 레시타티프, 마디 70-74 .....	357
[악보 131] 4막 2장 중, 아리시의 레시타티프, 마디 154-156 .....	357
[악보 132] 5막 3장 중, 아리시의 다카포 에르 A부분, 마디 80-85 .....	360
[악보 133] 5막 4장 중, 아리시와 목동들의 합창, 마디 88-95 .....	362
[악보 134] 5막 6장 중, 아리시의 레시타티프, 마디 8-12 .....	363
[악보 135] 5막 7장 중, 이폴리트와 아리시의 듀오, 마디 64-69 .....	364
[악보 136] 5막 7장 중, 아리시의 레시타티프 오르디네르, 마디 78-80 .....	365
[악보 137] 1막 4장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 1-4 .....	368

[악보 138] 1막 4장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 18-19 .....	369
[악보 139] 1막 4장 중, 페드르의 레시타티프 오블리제, 마디 21-24 .....	370
[악보 140] 1막 4장 중, 페드르의 에르, 마디 45-49 .....	371
[악보 141] 1막 6장 중, 페드르의 레시타티프 오르디네르, 마디 1-4 .....	372
[악보 142] 1막 6장 중, 페드르의 레시타티프 오블리제, 마디 19-26 .....	373
[악보 143] 1막 8장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 7-10 .....	375
[악보 144] 1막 8장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 41-43 .....	376
[악보 145] 3막 1장 중, 페드르의 에르, 마디 17-26 .....	378
[악보 146] 3막 2장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 9-11 .....	379
[악보 147] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프 오르디네르, 마디 14-17 .....	380
[악보 148] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 29-32 .....	382
[악보 149] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 45-49 .....	383
[악보 150] 3막 3장 중, 페드르와 이폴리트의 듀오, 마디 49-52 .....	384
[악보 151] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 100-103 .....	384
[악보 152] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 139-144 .....	385
[악보 153] 3막 4장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 9-12 .....	387
[악보 154] 4막 4장 중, 페드르와 합창의 교대, 마디 1-6 .....	388
[악보 155] 4막 4장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 16-20 .....	389
[악보 156] 4막 4장 중, 페드르의 레시타티프 오블리제, 마디 37-43 .....	390
[악보 157] 4막 4장 중, 페드르의 레시타티프 오블리제, 마디 66-75 .....	392
[악보 158] 1막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 16-20 .....	399
[악보 159] 1막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 42-44 .....	400
[악보 160] 1막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프와 이폴리트와 아리시의 듀오, 마디 87-92 .....	401
[악보 161] 1막 4장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 30-34 .....	402
[악보 162] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 4-8 .....	404
[악보 163] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프 오르디네르, 마디 19-23 .....	405
[악보 164] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 36-39 .....	405

[악보 165] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 103-108 .....	406
[악보 166] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프 오블리제, 마디 118-122 .....	408
[악보 167] 3막 5장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 6-10 .....	410
[악보 168] 4막 1장 중, 이폴리트의 모놀로그, 마디 14-17 .....	411
[악보 169] 4막 1장 중, 이폴리트의 모놀로그, 마디 21-26 .....	412
[악보 170] 4막 1장 중, 이폴리트의 모놀로그, 마디 38-42 .....	413
[악보 171] 4막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 18-20 .....	414
[악보 172] 4막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 74-79 .....	415
[악보 173] 4막 2장 중, 이폴리트와 아리시의 듀오, 마디 1-4 .....	416
[악보 174] 4막 2장 중, 오케스트라 간주, 마디 10-13 .....	416
[악보 175] 4막 2장 중, 이폴리트 레시타티프, 마디 14-16 .....	417
[악보 176] 4막 3장 중, 오케스트라 전주, 마디 1-4 .....	419
[악보 177] 4막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프 오블리제, 마디 19-22 .....	421
[악보 178] 5막 7장 중, 이폴리트 레시타티프, 마디 86-88 .....	422
[악보 179] 5막 8장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 1-3 .....	424
[악보 180] 2막 1장 중, 테제의 레시타티프, 마디 1-3 .....	430
[악보 181] 2막 1장 중, 테제의 레시타티프, 마디 4-7 .....	431
[악보 182] 2막 2장 중, 테제의 레시타티프, 마디 10-14 .....	432
[악보 183] 2막 2장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 55-59 .....	433
[악보 184] 2막 2장 중, 테제의 에르, 마디 105-111 .....	434
[악보 185] 2막 4장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 1-4 .....	436
[악보 186] 2막 4장 중, 테제의 레시타티프, 마디 24-27 .....	437
[악보 187] 2막 4장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 49-54 .....	438
[악보 188] 2막 6장 중, 테제 레시타티프, 마디 11-13 .....	440
[악보 189] 3막 4장 중, 테제의 레시타티프, 마디 3-6 .....	441
[악보 190] 3막 4장 중, 테제의 레시타티프, 마디 7-9 .....	441
[악보 191] 3막 5장 중, 테제의 레시타티프, 마디 1-4 .....	442
[악보 192] 3막 6장 중, 테제의 레시타티프, 마디 3-6 .....	443



[악보 193] 3막 6장 중, 테제와 외논의 대화 레시타티프, 마디 16-19 .....	444
[악보 194] 3막 7장 중, 테제 레시타티프, 마디 13-17 .....	445
[악보 195] 3막 8장 중, 테제의 레시타티프, 마디 1-3 .....	446
[악보 196] 3막 9장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 7-12 .....	448
[악보 197] 3막 9장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 13-18 .....	449
[악보 198] 3막 9장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 19-21 .....	450
[악보 199] 3막 9장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 37-41 .....	452
[악보 200] 3막 9장 중, “파도의 흔들림”, 마디 77-78 .....	453
[악보 201] 3막 9장 중, 테제의 에르, 마디 95-100 .....	455
[악보 202] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그, 마디 7-10 .....	457
[악보 203] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그, 마디 33-36 .....	458
[악보 204] 5막 2장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 1-4 .....	459
[악보 205] 5막 2장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 6-9 .....	460
[악보 206] 5막 2장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 52-56 .....	462

## \* 일러두기

본 논문은 《이폴리트와 아리시》의 등장인물들을 그리스나 로마식이 아닌 프랑스식으로 표기하고자 한다.

프랑스	그리스	로마	
Diane (디안)	Artemis (아르테미스)	Diana (디아나)	사냥, 숲, 달, 처녀성 등과 관련된 여신
L'Amour (라무르)	Aphrodite (아프로디테)	Venus (베누스)	사랑과 미의 여신
Destin (데스탕)	Moros (모로스)	Fatum (파툼)	운명의 신
Jupiter (주피터)	Zeus (제우스)	Jupiter (유피테르)	주신(主神), 하늘의 신
Neptune (넵툼)	Poseidon (포세이돈)	Neptunus (넵투누스)	바다의 신
Pluton (플뤼통)	Hades (하데스)	Pluto (플루토)	죽음을 관장하고 지하세계를 다스리는 신
Proserpine (프로세르핀)	Persephone (페르세포네)	Prosephina (프로세르피나)	지옥의 신(하데스)의 아내
Les trois Parques (레 트와 파르케)	Moirai (모이라이)	Parcae (파르카이)	운명의 세 여신
Tisiphone (티지폰)	Tisiphone (티시포네)	Tisiphone (티시포네)	복수의 여신 에리니에스 3자매 중 하나
Cerbère (세르베르)	Cerberus (케르베로스)	Cerberus (케르베로스)	지하세계를 지키는 개
Mercure (메르퀴르)	Hermes (헤르메스)	Mercurius (메르쿠리우스)	전령의 신
Euménide (에우메니드)	Erinnyen (에리니에스)		그리스 신화에 등장하는 복수의 여신을 미화하여 완곡히 이른 말
L'Hymen (리멘)	Hymên(히멘) / Hymenaios (히메나이오스)		그리스 신화에 등장하는 결혼의 신

Hippolyte (이폴리트)	Hippolytus (히폴리토스)		그리스 신화에 등장하는 기간테스 중 한 명
Aricie (아리시)	Aricia (아리시아)		그리스 신화에 등장하는 인물
Phèdre (페드르)	Phaedra (파이드라)		그리스 신화에 등장하는 크레타의 왕 미노스와 파시파에의 딸이자 아테네의 영웅 테세우스의 두 번째 아내
Thésée (테제)	Theseus (테세우스)		그리스 신화에 등장하는 아테네 최고의 영웅
Ænone (외논)	Oenone (오이노네)		그리스 신화에 등장하는 이다산의 님프
Pirithoüs (피리투스)	Pirithous / Peirithous (페이리토오스)		그리스 신화에 등장하는 테살리아 지방 라피타이 족의 왕으로 영웅 테세우스의 둘도 없는 친구

## 서론

내[달랑베르]는 위대한 인물들에 대한 찬사를 주된 내용으로 하는 이 글에서 예술가이자 철학자[인 라모]를 기꺼이 기리고자 한다. 우리 시대가 인정할 수밖에 없는 그의 공적은, 시간이 흘러 더이상 시기의 말들이 나오지 않을 때 비로소 널리 알려지게 될 것이다. 이 나라[프랑스]에서 가장 계몽된 사람들이 매우 귀하게 여기는 그의 이름은 여기에 있는 그 누구에게도 불쾌감을 줄 수 없다.<sup>1)</sup>

장-필립 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683~1764)는 18세기 프랑스 음악사에서 가장 중요한 인물 중 하나로, 음악 이론가이자 작곡가이다. 그리고 그는 그 무엇보다도 “계몽철학자”(philosophe)였다. 그러나 라모가 “계몽철학자”로 인정받은 것은 ‘작곡가’로서가 아니라 ‘음악 이론가’로서 였다. 물론 이는 장르로서 ‘음악’이 갖는 독특한 성격에서 기인한 것인지도 모른다. 음악은 자율적 예술로서 그 나름대로의 양식사를 갖지만, 동시에 그것이 자라난 사회와 문화를 반영할 뿐 아니라, 때로는 적극적으로 그것을 형성해 나가는 수행성을 갖기도 한다. 이에 본 논문에서는 18세기 프랑스 계몽주의 시대(Les Lumières)에 살았던 음악 이론가이자 작곡가였던 라모가 어떻게 이 시대의 특징을 ‘음악’이라는 영역에서 발현하고 구체화하였는지, 더 나아가 어떻게 시대의 정신을 선도해 나갔는지, 그의 첫 음악비극(Tragédie en musique)인 《이폴리트와 아리시》(Hippolyte et Aricie)를 통해 살펴보려 하는 것이다.

라모는 이론과 작곡 두 분야 모두에서 지대한 성공을 거두었다. 시대의 사고를 형성하는 ‘이론가’로서의 역할과 시대의 소리를 반영하는 ‘작곡가’로서의 역할은 어찌면 18세기 프랑스를 지배하고 있었던 ‘계몽주의’ 안에서 가능할 수 있었을 것이다. 계몽주의는 18세기 프랑스를 이끈 사상으로, 샤를-루이 드 몽테스키외(Charles-Louis Joseph de Secondat, Baron de la Brede et de Montesquieu, 1689~1755), 볼테르(Voltaire, 1694~1778), 장-바티스트 르 롱 달랑베르(Jean-Baptiste Le Rond d’Alembert, 1717~1783), 드니 디드로(Denis Diderot, 1713~1784), 장-자크 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712~1778) 등과

---

1) Jean Le Rond d’Alembert, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, trans. Richard N. Schwab with the collaboration of Walter E. Rex (Chicago: University of Chicago Press, 1995), p.100.

같은 당대 다양한 분야의 지식인들에 의해 주도되었다. 이들은 인간의 주체적 이성  
과 뉴턴의 과학적 방법을 통해, 절대주의와 구체제(Ancien Régime)에 대한 비  
판을 가함으로 이를 타파하고자 했으며, 『백과전서』(Encyclopédie)를 출판함으로  
‘계몽’을 널리 펼치고자 했다. 이에 따라, 18세기 프랑스에서는 이전 세계를 지배  
하던 형이상학과 기독교 전통이 무너지고, 경험과 수학, 실험, 관찰 등을 통해 신  
과 이성, 그리고 자연과 인간 등의 세계를 보다 더 합리적으로 바라보려 함으로  
써 점차 새로운 근대 세계관이 형성되기 시작했다. 그리고 이러한 추이는 ‘음악’  
에서도 나타났다.

음악은 18세기 “계몽철학자”들이 즐겨 나누던 이야깃거리로, 그들은 음악 작품  
에 대해 논의하고 판단할 뿐 아니라 최신 음악 이론에 관해서도 잘 알고 있었다.  
에티엔느 보노 드 콩디악(Étienne Bonnot de Condillac, 1715~1780)은 『인간  
지식의 기원론』(Essai sur l'origine des connaissances humaines, 1746)에서,  
“음악은 모든 사람들이 스스로를 감각가로 여기는 예술이다”<sup>2)</sup>라고 말했으며, 『백  
과전서』의 편집자인 달랑베르는 『서론』(Preliminary Discourse, 1751)에서 “모  
든 예술 중에서, 지난 15년 동안 가장 진보한 것은 아마도 음악일 것이다”라고  
논평했다.<sup>3)</sup> 이와 같이 음악은 당대 상류 사회 혹은 지식인 집단이 점잖게 대화와  
논쟁을 나눌 수 있는 유행하던 주제로, 철학적 예술이 되었다.<sup>4)</sup> 더욱이 18세기  
“계몽철학자”들은 다양한 형태로 음악에 대한 담론을 펼쳤다. 달랑베르와 그의  
동료 수학자 레온하르트 오일러(Leonhard Euler, 1707~1783)는 음악 이론에 대  
한 글을 썼고, 콩디악은 음악 이론을 자신의 인식론에 도입했으며<sup>5)</sup>, 디드로와 달  
랑베르와 함께 『백과전서』를 저술하는데 기여를 한 의사 장-조셉 므누레  
(Jean-Joseph Menuret, 혹은 Menuret de Chambaud라고 불림, 1739~1815)는  
음악이 신체에 미치는 치료적 영향에 대해서 논했다. 이 외에도 디드로와 조셉-  
프랑수아 라피토(Joseph-François Lafitau, 1681~1746), 그리고 루소 등과 같은

- 
- 2) Condillac, *An Essay on the Origin of Human Knowledge*, trans. Thomas Nugent (1756: Gainesville, Florida: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1971), p.216. (Downing A. Thomas, *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment* (New York: Cambridge University Press, 1995), p.1 재인용.)
- 3) d'Alembert, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, p.100.
- 4) Downing A. Thomas, *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment* (New York: Cambridge University Press, 1995), p.1.
- 5) *Ibid.*, p.1.

당대 수많은 지식인들이 다양한 방식으로 음악에 대한 글을 썼다.<sup>6)</sup> 그리고 그 중심에는 라모가 있었다.

라모의 계몽주의적 경향은 우선 그의 이론적 작업에서 명료하게 드러난다. 라모는 1722년에 출판된 자신의 주저인 『화성론』(*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*)을 통해 음악 이론가로서 처음 명성을 얻게 된다. 『화성론』은 서양음악 교육에서 필수적인 ‘화성’에 대한 체계를 과학적인 언어로 설명하고자 한 것으로, 이 책이 출판된 이후 음악에 대한 개념화와 교육은 완전히 달라졌다. 라모의 이러한 선구적인 노력을 통해 화성은 서양음악 이론에서 중심위치를 차지하게 되었고, 이는 오늘날까지도 어느 정도 계속되고 있다. 라모는 이전의 음악 이론가들이 사변적이고 형이상학적 논의로 이론서를 시작하였던 것과는 달리, 당대 과학자들과 “계몽철학자”들의 영향 아래, 철저히 경험주의적이고 과학적 방법과 근거, 그리고 언어를 사용함으로써 약 42년간 총 40여 편의 음악 이론서들을 출판했다. 더욱이 그는 당대 지성사적 특징들이 집약되어 나타나는 이 논서들을 통해, 훗날 “계몽철학자”로 인정받게 된다. 따라서 “계몽철학자”로서의 라모는 ‘이론가’로서의 라모에게서 분명하게 나타난다. 그리고 이에 대한 연구는 1993년에 출판된 크리스텐슨(Thomas Christensen, 1948~)의 주요 저서인 『라모와 계몽주의 시대의 음악 사상』(*Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*)<sup>7)</sup>을 필두로, 몇몇의 학자들에 의해 이루어져 왔다.<sup>8)</sup>

한편, 본 논문에서 더 주목하고자 하는 것은 계몽주의 ‘음악 이론가’였던 라모가 자신의 이론에 근거하여 작품을 작곡했다는 사실, 즉 계몽주의 ‘작곡가’이기도

---

6) *Ibid.*, p.2.

7) 크리스텐슨은 18세기 프랑스 계몽주의의 지적 사상에 비추어 이론가로서의 라모의 업적을 살펴보고 있다. 그는 라모가 신플라톤주의와 데카르트의 기계론적 형이상학에서부터 로크의 경험심리학과 뉴턴의 실험과학에 이르기까지 다양한 사상을 어떻게 자신의 음악 이론에서 통합하고 있는지를 보여준다. 더욱이 그는 라모와 디드로, 루소, 그리고 달랑베르와 같은 백과전서파들과의 관계도 덧붙여 준다. 이 책은 “계몽철학자”로서의 라모의 모습을 잘 보여주지만, 그 논의가 그의 음악 이론서에 한정되어 있는 한계를 가지고 있다.

8) 이에 대한 주목할 만한 연구는 Charles B. Paul과 Alexander Rehding, 그리고 당대 “계몽철학자”들과의 논쟁을 담은 Cynthia Verba 등이 있음. Charles B. Paul, “Jean-Philippe Rameau, the Musician as Philosophe”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 114, No. 2 (Apr. 13, 1970), pp.140-154와 Alexander Rehding, “Rousseau, Rameau, and Enharmonic Furies in the French Enlightenment”, *Journal of Music Theory*, Vol. 49, No. 1 (Spring, 2005), pp.141-180, Cynthia Verba의 *Music and the French Enlightenment: Rameau and the Philosophes in Dialogue*.

했다는 점이다. 라모가 작곡가로서 주목을 받게 된 것은 이론가로서 성공을 거두고 11년이 지난, 1733년 음악비극 《이폴리트와 아리시》를 통해서였다. 이때 그의 나이는 50세로, 그는 비록 굉장히 늦은 나이에 작곡가로서 첫 성공을 거두게 되었지만, 81세의 나이로 세상을 떠날 때까지 활발한 활동을 펼치며 프랑스를 대표하는 작곡가가 된다. 당대 프랑스에서는 그 어떤 작곡가의 작품도 라모의 작품보다 무대에 많이 올려진 작품이 없었다고 한다. 특히, 그는 극음악인 ‘음악비극’이란 장르에 몰두했다. 음악비극은 1673년 루이 14세(Louis XIV, 1638~1715)의 지원 아래 장-바티스트 뢰리(Jean-Baptiste Lully, 1632~1687)와 필리프 퀴노(Philippe Quinault, 1635~1688)에 의해 정립된 프랑스 오페라로, 절대주의의 영광을 상징하였다. 라모는 뢰리의 마지막 음악비극이 나온 지 46년이 지났음에도 불구하고, 루이 14세의 죽음으로 강력한 절대왕정의 시대가 종결되고 새로운 계몽주의가 일어났음에도 불구하고, 더욱이 베르사유에서 파리로 음악 공연의 무대가 바뀌었음에도 불구하고, 여전히 구시대적인 장르인 음악비극에 열중하였다. 그리고 그는 이 작품들로 엄청난 명성을 얻게 된다.

《이폴리트와 아리시》는 5편의 음악비극 중, 야심 찬 그의 첫 작품으로 라모에게 작곡가로서 첫 성공을 안겨 주었을 뿐만 아니라, 1733년 초연된 이래로 그가 세상을 떠날 때까지 당대 비평가들의 논쟁의 중심에 놓여 있던 작품이었다. 특히, 그는 이 작품을 계기로, 18세기 프랑스에서 일어난 두 번의 중요한 음악적 논쟁, 즉 신-구 논쟁과 프랑스와 이탈리아 오페라 간의 우월 논쟁에 휩싸이게 된다. 이 두 논쟁은 “계몽철학자”들을 비롯한 당대 수많은 지식인들이 참여함으로써, 음악적 논쟁을 넘어 정치적이고 사회적 논쟁으로까지 확대되었다. 이처럼 라모는 18세기 프랑스에서 가장 ‘문제 많은’, 다시 말해 “계몽철학자”들을 포함하여 많은 지식인들의 입에 자주 오르내리는 작곡가였다. 그럼에도 불구하고, 그의 작품들은 그의 이론서들과는 달리 계몽주의의 틀 안에서 거의 해석되어 오지 않았다.<sup>9)</sup>

9) 최근 들어 라모의 계몽주의적 사고가 담긴 이론이 음악에 어떻게 반영되어 나타나는지에 대한 주목할 만한 연구가 이루어졌다. 우선, 신시아 베르바(Cynthia Verba, 1934~)는 2013년 『라모의 음악비극에 나타나는 극적 표현: 전통과 계몽주의』(Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment)를 출판한다. 이 책은 라모의 4개의 음악 비극에서 나타나는 극적 표현을 중심으로 프랑스 계몽주의에서 음악의 역할에 대해 고찰한 것이다. 그녀는 라모의 4개의 음악 비극에서 일어나는 세 가지 유형, 즉 금지된 사랑의 고백과 강렬한 갈등, 그리고 갈등의 해결로 나누어 살펴봄으로써, 라모의 음악이 이성적 틀 안에서 감동적 효과를 어떻게 달성하는지 살펴보았다. 또한 찰스 딜(Charles Dill)의 1998년 저서 *Monstrous opera: Rameau and the tragic tradition*과 2002년 논문 “Rameau's

그리하여 필자는 본 논문에서 라모의 첫 번째 음악비극이자 오랜 기간 동안 논쟁거리가 된 《이폴리트와 아리시》를 통해, 계몽주의 시대에 살았을 뿐만 아니라 음악 분야에서 이 시대의 흐름을 이끌어 나간 라모의 생각을 들여다보고자 한다. 이를 위해 필자는 본 논문의 배경이 되는 계몽주의와 음악비극을 첫 두 장에 걸쳐 살펴보려 한다. 우선, 첫 장에서는 18세기 계몽주의와 “계몽철학자”로서의 면모를 보여주는 이론가로서의 라모를 알아본 후, 두 번째 장에서는 킬리에서부터 시작되어 “프레라미스트”(Préramiste)를 거쳐 라모에까지 이르는 음악비극의 역사를 개괄하여 보고자 한다. 본 논문의 주요 대상이 되는 《이폴리트와 아리시》는 먼저 세 번째 장에서 대본과 음악으로 나누어 세밀하게 분석하여 볼 것인데, 라모가 음악비극의 전통과 대본을 얼마나 충실히 따랐는지, 그 사이의 간극이 어떻게 발생하는지, 그리고 라모의 혁신은 어디서 나타나는지 각 막과 각 장에 따라 살펴보고자 한다. 마지막 네 번째 장에서는 라모가 이전의 이론가들과는 달리 과학적 방법으로 새롭게 규정짓고자 했던 조표와 중심 조성을 통해, 이 극에서 독특한 성격을 보여주는 6명의 주요 등장인물들을 고찰하여 보고자 한다. 다시 말해, 《이폴리트와 아리시》에 나오는 6명의 주요 등장인물들, 즉 극의 상층부에서

---

Imaginary Monsters: Knowledge, Theory, and Chromaticism in Hippolyte et Aricie”는 과물의 이미지가 라모의 이론, 특히 반음계적 전조와 어떻게 연결되는지 고찰한 흥미로운 연구이다. 한편, 1983년에 출판된 Catherine Kintzler의 저서 *Jean-Philippe Rameau: Splendeur et Naufrage de l'Esthétique du Plaisir à l'Âge Classique*는 라모와 루소의 두 부분으로 나뉘어 대비된다. 루소에 대비되는 라모는 데카르트의 합리론을 자신의 화성 이론과 서정 비극에서 구현하고 있음을 나타내 준다. 이 외에도 Geoffrey Burgess와 Leanne Eleanore Dodge의 박사학위 논문 등이 참고할 만하다. 하지만 필자는 기존 연구에서 한발 더 나아가 라모의 이론을 적용하여 음악을 분석하여 보았을 때, 계몽주의 사상이 어떻게 음악으로 발현되는지 고찰하여 보려 한다. Cynthia Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment* (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2013)., Charles Dill, *Monstrous Opera: Rameau and the Tragic Tradition* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1998)., Charles Dill, “Rameau's Imaginary Monsters: Knowledge, Theory, and Chromaticism in *Hippolyte et Aricie*”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 55, No. 3 (Winter 2002), pp.433-476., Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau: Splendeur et Naufrage de l'Esthétique du Plaisir à l'Âge Classique* (Paris: Le Sycomore, 1983)., Geoffrey Burgess, “Enlightening Harmonies: Rameau's Corps sonore and the Representation of the Divine in the tragédie en musique”, *Journal of the American Musicology Society*, Vol. 65, No.2 (Summer 2012), pp.383-462., Leanne Eleanore Dodge, *The Sensible Listener on Stage: Hearing the Operas of Jean-Philippe Rameau through Enlightenment Aesthetics* (Yale University, 2011).



서로 대립하는 두 신인 디안(Diane)과 라무르(L'Amour), 그리고 같은 사람을 사랑하지만 서로 다른 모습을 보여주는 아리시(Aricie)와 페드르(Phèdre), 마지막으로 서로 대비되는 덕을 추구하는 아들과 아버지인 이폴리트(Hippolyte)와 테제(Thésée)가 어떤 조표와 조성을 중심으로 가지는지, 그리고 그 조표와 중심 조성은 어떠한 성격을 지니고 있는지, 더 나아가 각기 조성이 서로 어떠한 관계를 맺고 있는지 상세하게 분석하여 볼 것이다. 그리고 이를 통해 필자는 라모가 특정한 성격을 지니고 있는 각 등장인물들을 어떻게 음악으로 표상하였는지, 그리고 계몽주의의 영향 아래에 있던 그가 각각의 등장인물들을 어떠한 시선으로 바라보았는지 조망하여 봄으로써, '작곡가'로서의 라모에게서 "계몽철학자"로서의 목소리를 들어 볼 수 있기를 기대한다.

한편, 본 논문의 분석 수단 가운데 하나인 조성(tonality)은 1810년 알렉상드르-에티엔느 쇼롱(Alexandre-Étienne Choron, 1771~1834)<sup>10)</sup>에 의해 처음 사용된 이후, 1830~40년대에 이르러 비로소 프랑스와-조셉 페티스(François-Joseph Fétis, 1784~1871)<sup>11)</sup>에 의해 대중화된 용어였다.<sup>12)</sup> '조성'이란 용어는 비록 라모 당대에는 통용되진 않았으나, 이미 라모에 의해 예견되어 있었다. 그는 자신의 이론서에서 중심이 되는 으뜸음(tonique)과 5도 위의 딸림음(dominante), 그리고 5도 아래인 버금딸림음(sous-dominante)을 체계화하였을 뿐 아니라, 불협화 7화음에서 완전 화음으로 해결되는 화성의 진행, 그리고 다양한 유형의 종지<sup>13)</sup>를 설명하였는데, 이러한 기능 화성의 관계 속에서 발생하는 것이 바로 조성이기 때문이다.<sup>14)</sup> 따라서, 본 논문에서는 비록 18세기 당대에는 사용되진 않았으나, 조성이

10) 쇼롱은 선법으로 된 “옛 음악의 음 체계”(tonalité antique)와 으뜸음 5도 위의 딸림음(dominant)과 5도 아래의 버금딸림음(subdominant)의 대칭적 배치로 이루어져 있는 “현대음악의 음 체계”(tonalité moderne)를 구분했는데, 그에 따르면 현대 음 체계의 선구자는 17세기 초의 작곡가인 클라우디오 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567~1643)였다. (김연, 『음악이론의 역사』 (서울 : 심설당, 2006), p.274 참조.)

11) François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844)

12) Thomas Christensen, *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis* (University of Chicago Press, 2019) 참조.

13) 라모는 종지형에 따라 (1) 완전 종지(cadence parfaite: V7→I), (2) 불완전 종지(cadence irrégulière/imparfaite: F-a-c-d → C-g-c-e), (3) 부서진 종지(cadence rompue: G-d-b-f → a-C-e)로 구분함. (\*대문자는 기초저음을 뜻함.)

14) 에릭 셰프(Eric Chafe, 1946~) 역시 *Monteverdi's Tonal language*(New York: Schirmer Books, 1992.)에서 17세기 이탈리아 작곡가인 몬테베르디가 으뜸음(tonic)과 버금딸림음(subdominant), 그리고 딸림음(dominant)의 관계와 특정한 종지 유형을 사용함으로써 이미 현대적인 조성을 예비했다고 주장한다. pp.1-20 참조.

란 용어를 쓰고자 한다.

조성과 더불어, 본 논문의 분석 수단인 조표는 오랜 기간에 걸쳐 그 성격이 규정되어 왔다. 물론, 조표나 조(key)<sup>15)</sup>가 특정 분위기나 의미와 연결되어 있다는 생각은 오랫동안 논란이 되어 왔으나, 이러한 논의는 결코 무시할 수 없다.<sup>16)</sup> 우선, 조표는 헥사코드에 붙은 그 모양에 따라, 일반적으로 #조표는 강하고 밝은 성격으로, 그리고 b조표는 부드럽고 어둡고, 우울한 성격으로 여겨졌는데, 이는 라모에 의해 보다 더 과학적으로 정의 내려졌다. 또한, 조성의 특징에 대한 목록은 라모 당시 마치 잘 확립된 음악적 사실인 것처럼, 라모를 비롯하여 요한 마테존(Johann Mattheson, 1681~1764), 마르크-앙투안 샤르팡티에(Marc-Antoine Charpentier, 1643~1704), 샤를 마송(Charles Masson, c.1660~c.1725), 장 루소(Jean Rousseau, 1644~1699), 장-벵자망 프랑수와 드 라 보르드(Jean-Benjamin François de La Borde, 1734~1794), 게오르크 요제프 포글러(Georg Joseph Vogler, 1749~1814), 유스틴 하인리히 크네히트(Justin Heinrich Knecht, 1752~1817), 프란체스코 갈레아치(Francesco Galeazzi, 1758~1819), 앙드레 에르네스트 모데스테 그레트리(André Ernest Modeste Grétry, 1741~1813) 등에 의해 만들어졌다.<sup>17)</sup> 특히 라모가 조표와 조성을 자신의 이론서에 규정지었기 때문에, 조표와 조성을 통해 《이폴리트와 아리시》의 등장인물들을 살펴보는 것은 그들의 성격이나 그들을 향한 라모의 생각을 추정할 수 있게 해 줄 것이다.

본 논문에서는 이와 같이 작품 분석을 주 내용으로 삼고 있지만 작품의 내적

15) ‘조’(key)는 조성과 같은 의미로 쓰인다. 브라이언 하이어(Brian Hyer)는 *The Cambridge History of Western Music Theory* (ed. Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002, pp.726-752)의 23장 “Tonality”에서 조성을 8가지로 정의를 내렸는데, 그 중 하나가 ‘조’를 ‘조성’과 동의어로 사용한다.

16) 독일의 음악학자 헤르만 스테파니(Hermann Stephani, 1877~1960)는 『조의 특성』(Der Charakter der Tonarten, Regensburg: Gustav Bosse, 1923)에서 조표와 조에 대한 정의를 내렸다. 또한, 에릭 쉘프는 몬테베르디의 마드리갈과 바흐의 성악 음악을 조표와 조성을 통해 고찰하였다. 그는 특히, *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*(Berkeley: University of California Press, 1991)에서 바흐의 성악 음악에서 #영역이나 b영역으로 향하는 조성의 사용과 종교 간의 관계를, 즉 음악에 루터의 해석학이 어떻게 적용되었는지를 밝히고자 했다. 즉 쉘프는 조성적 알레고리가 신학적, 내러티브적, 그리고 영적 함축을 어떻게 나타내는지 바흐의 성악 작품과 연결 지어 설명하고자 했다.

17) Rita Katherine Steblin, *Key Characteristics in the 18<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Century: A Historical Approach* (University of Illinois at Urbana-Champaign, PH.D. 1981), p.18.

논리에만 천착하는 것이 아니라, 이 작품의 배경이 되는 그의 이론들과 당대 사상에 대한 논의들을 동시에 고려할 것이다. 이로써 음악을 다른 영역과는 분리되고 유리된 활동으로 이해하기 보다는, 음악을 가능하게 하는 사회적인 토대는 물론이고, 하나의 음악이 만들어지는 과정에서 작용하는 음악 외적인 요인들을 함께 고려함으로써 음악이 궁극적으로 음악 외적인 환경과 어떤 영향을 주고받는지 살펴보는 한 사례가 될 것으로 기대한다. 그리고 이러한 작업을 통하여 지금까지 음악학 분야에서 ‘이론가’로서, 그리고 ‘작곡가’로서 분리되어 연구되어 왔던 라모에 대한 종전의 연구를 넘어서 보다 더 ‘총체적인’ 시각을 제공하고, 이론가로서 뿐 아니라 작곡가로서의 “계몽철학자”의 면모도 살펴 볼 수 있게 해 줄 것이다.

본 논문은 지금까지의 연구가 주목하지 않았던 사항들에 주의를 기울여 연구의 공백을 메워주고 앞으로의 연구를 출발하는 데에 그 의의가 있다. 좁게 보자면, 이 논문은 그 동안 진지한 연구의 대상에서 소외되었던 18세기 프랑스의 대표적인 작곡가인 라모의 《이폴리트와 아리시》에 대한 본격적인 연구라는 점일 것이다. 18세기 프랑스는 정치, 사회, 경제, 문화적으로 중요한 장소였음에도 불구하고, 라모를 비롯하여 프랑스 음악에 대한 연구는 한국 음악학계에서 미비한 실정이다. 그러나 이는 비단 우리만의 문제가 아니다. 한 예로, 대부분의 『서양음악사』가 프랑스 음악에 대한 서술에 굉장히 적은 지면만 할당하고 있으니 말이다.<sup>18)</sup> 이는 그동안 서양음악사에 대한 연구가 이탈리아와 독일 중심으로 이루어졌다는 것을 보여주는 한 단면이기도 하다. 따라서 본 논문은 프랑스 음악에 대한, 특히 라모의 《이폴리트와 아리시》에 대한 연구의 공백을 채워줄 수 있을 것이라 기대된다. 하지만 본 논문은 널리 보자면, 계몽주의자로서의 라모가 이 이야기를 어떻게 읽어냈는지, 또한 계몽주의적 방식으로 어떻게 소리 나게 했는지, 즉 계몽주의라는 시대정신과 그 시대의 구체적 예술 작품 간의 관계에 대한 연구라는 점에 그 의의가 있을 것이다.

---

18) 한 예로, 2005년에 발행된 리처드 타루스킨(Richard Taruskin, 1945~)의 『옥스퍼드 서양음악사』(The Oxford History of Western Music)의 2권은 17-18세기의 역사를 다루고 있는데, 총 739쪽 중 단 29쪽만(pp.85-113) 쥘리에서부터 라모에 이르기까지 프랑스의 음악비극의 역사를 다루고 있다.

# I. 18세기 프랑스 계몽주의와 라모

## 1. 계몽주의

감히 알려고 하라!(Sapere aude!) - 칸트(Immanuel Kant, 1724~1804)

18세기 프랑스는 일반적으로 ‘빛의 세기’(Siècle des Lumières), 혹은 ‘계몽주의 시기’(Age of Enlightenment)라고 불린다. ‘계몽’은 “빛을 비추다” 혹은 “어둠을 밝히다”라는 의미로, 어두운 곳에 빛을 비춤으로써 어둠에 대한 공포를 몰아내고 미지의 것의 정체에 무엇이 있는지를 밝혀준다.<sup>19)</sup>

여기에서 ‘빛’은 ‘이성’을 의미한다. 이 세상이 신의 피조물로서 신의 섭리에 따라 움직인다는 중세적 세계관에서 벗어나, 비로소 인간의 이성이 중심이 되는 사고로 전환하게 된 것이다. 다시 말해, 18세기 계몽주의는 과거의 관습이나 선입견을 배제하고 오직 인간의 이성을 기준으로 삼아, 합리적으로 사물과 세상을 파악하려는 움직임으로 나타났다. 이러한 의미에서 계몽주의는 르네 데카르트(René Descartes, 1596~1650)와 갈릴레오 갈릴레이(Galileo Galilei, 1564~1642), 그리고 프랜시스 베이컨(Francis Bacon, 1561~1626)과 존 로크(John Locke, 1632~1704) 등과 같은 17세기 사상가들에게서 이미 태동되고 있었다고 해도 과언이 아닐 것이다. 데카르트는 “나는 생각한다. 고로 존재한다.”(cogito, ergo sum)라는 1원리를 통해, 신에 의한 계시가 아닌 ‘나’라는 사유하는 주체적 존재가 합리적으로 의심하고 회의하고 부정하는 정신적 행위를 주장한다. 한편, 갈릴레이와 베이컨, 그리고 로크는 경험에 토대를 둔 관찰과 실험을 중시함으로써, 이성과 과학의 시대를 선도해 나갔다. 데카르트에게서 출발한 ‘합리적 비판정신’(cartésianisme)과 로크의 ‘경험론’, 그리고 갈릴레이와 베이컨의 ‘과학정신’은 루이 14세로 대표되던 절대왕정에 대한 기존의 가치질서와 권위에 맹목적으로 추종하는 것을 거부하는 시대적 자각을 싹트게 만들었다.<sup>20)</sup> 이에 따라 계몽주의 시대에는 왕권신수설에 근거한 정치체제와 가톨릭교회의 정신적 지배구조, 그리고

19) 권용선, 『이성은 신화다, 계몽의 변증법』 (서울: 그린비, 2003), p.47.

20) 유석호, “프랑스 계몽주의 시대의 사상과 문학: 사상 전달매체로서의 문학 텍스트”, 『불어불문학연구』 58권 (2004. 6.) p.193.

특권 계급 위주의 신분제도 등 소위 ‘구체제’가 합리성을 갖추고 있는지에 대한 총체적 재검토 작업이 이루어지게 되었다.<sup>21)</sup> 이처럼 18세기 프랑스는 전통과 권위에 맞서 싸우는 ‘계몽주의’라는 사상을 통해 점차 세상이 바뀌고 있었다.

그러나 ‘계몽’은 당대 유행하던 용어 중 하나로, 다양하고 폭넓게, 때로는 모순적으로 사용되어 왔다. 당대 여러 사상가들은 통일성 없이 상용되던 이 개념을 정리하기 시작했는데, 그 중 하나가 독일의 철학자 칸트다. 칸트는 자신의 저서 『계몽이란 무엇인가』(Was ist Aufklärung, 1784)에서 ‘계몽’을 다음과 같이 정의 내리고 있다.

계몽은 인간이 스스로 책임져야 할 미성숙(Unmündigkeit)에서부터 벗어남을 뜻한다. 여기서 미성숙이란 다른 사람의 지도를 받지 않고는 자신의 지성을 사용할 수 없음을 말한다. 그런 상태에 머무르는 것은 전적으로 인간 자신의 책임이다. 이러한 미성숙의 원인은 지성의 미성숙에 있는 것이 아니라, 다른 사람의 지도를 받지 않고 스스로 지성을 활용하려는 결심과 용기가 없기 때문이다. 그러므로 감히 알려고 하라! 그대 자신의 지성을 스스로 활용하도록 용기를 내라. 이것이 계몽의 표어이다.<sup>22)</sup>

칸트의 글에서 볼 수 있듯이, 계몽의 핵심은 “지성의 주체적 사용”이다.<sup>23)</sup> 인간은 객관적 대상을 이성적으로 탐구함으로써 지식을 획득하게 된다.<sup>24)</sup> 이에 따라 인간은 이제 이성을 통해 주체의 독자성을 확립하고 사고의 자율성을 보장받아 세계의 중심이 된다.<sup>25)</sup> 이처럼 계몽주의는 인간과 인간의 이성이 중심이 되는 사상으로, 이는 프랑스의 정치가이자 경제학자인 안 로베르 자크 튀르고(Anne Robert Jacques Turgot, 1727~1781)의 글에서도 엿볼 수 있다.

이 세상의 모든 존재 가운데 인간은 얼마나 위대한 존재인가? 인간의 이성은 얼마나 완전한가?<sup>26)</sup>

---

21) *Ibid.*, p.193.

22) Immanuel Kant, “Was ist Aufklärung”, *Werke*, ed. Cassirer, Vol. IV (1784), p.169. (주명철, 『서양금서의 문화사: 프랑스 계몽주의 시대를 중심으로』 (서울: 길, 2006), p.31 재인용.)

23) 권용선, 『이성은 신화다, 계몽의 변증법』, p.62.

24) *Ibid.*, p.62.

25) *Ibid.*, p.65.

26) 주명철, 『서양금서의 문화사: 프랑스 계몽주의 시대를 중심으로』, p.44.

이와 같이, 18세기 계몽주의는 인간의 이성이 중심이었다. 이성은 이 세기가 동경하고 추구하고 성취해 낸 모든 것들을 아우르는 말로, 18세기는 이성의 통일성과 불변성을 완전히 믿었다.<sup>27)</sup> 그러나 18세기의 이성은 17세기의 이성과는 다른 의미를 지니고 있었다. 17세기의 이성은 데카르트와 니콜라 드 말브랑슈(Nicolas de Malebranche, 1638~1715), 그리고 바뤼흐 드 스피노자(Baruch de Spinoza, 1632~1677)와 고트프리트 라이프니츠(Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646~1716)의 철학에서 볼 수 있듯이 ‘영원한 진리’의 영역을 나타낸 반면, 18세기의 이성은 진리를 발견하고 진리를 확증하는 ‘정신의 근원적 힘’이었다.<sup>28)</sup>

그리하여, 18세기 계몽주의는 17세기와는 완전히 새로운 방향의 길로 전개되었다. 이 새로운 길을 정립한 사람은 아이작 뉴턴(Isaac Newton, 1642~1727)이다. 뉴턴의 방법은 데카르트의 순수 연역이 아니라, 분석이다. 그는 ‘사실’에 관한 구체적인 지식에 도달하기 위해 먼저 원리나 공리를 내세우지 않고, 오직 경험과 관찰을 통해서만 얻고자 했다.<sup>29)</sup> 다시 말해, 뉴턴은 발견된 ‘사실’로부터 원리와 법칙을 끌어내고자 한 것이다. 그리고 이러한 새로운 방법론이 18세기 사상의 특징 가운데 하나였다. 뉴턴의 방법은 프랑스의 대표적인 계몽주의 사사가 볼테르의 글에서도 쉽게 살펴 볼 수 있다.

원리를 만들어 내고 이것으로부터 모든 것을 설명하려고 하지 마라. 어디까지나 사물을 정확히 분석만 하자. … 수학이라는 나침반과 경험이라는 횡불이 없다면 우리는 한 발짝도 내디딜 수가 없다.<sup>30)</sup>

볼테르는 인간의 이성을 통한 분석과 경험을 중요하게 여겼다. 그리고 이러한 방식은 과학 분야의 핵심이기도 하다.

계몽주의 시대에는 실제로, 과학 정신이 중요했다. 과학은 이성과 경험을 바탕으로, 관찰과 실험을 통해 자료를 모으고 종합하여 법칙을 발견하는 행위이다. 많은 “계몽철학자”들은 뉴턴을 좇아 과학적 방법에 관심을 가졌다. 이는 디드로가

27) Ernst Cassirer, 『계몽주의 철학』(Philosophie der Aufklärung), 박완규 옮김 (서울: 민음사, 1995), p.20.

28) *Ibid.*, p.29.

29) *Ibid.*, pp.22-23.

30) Voltaire, *Traité de Métaphysique*, Ch.V. (Cassirer, 『계몽주의 철학』, p.28 재인용.)

볼테르에게 쓴 글에서 볼 수 있다.

… 우리가 그리스도교인보다 낫다는 것만으로는 충분치 않다. 우리는 그들보다 더 깨워진 자이며 신성한 은총보다는 오히려 과학이 인류에게 더 많은 이익을 준다는 것을 보여 주어야만 한다.<sup>31)</sup>

과학적 방법이란, 인간이 이성을 활용하여 탐구하고 스스로 이해하는 방법이다.<sup>32)</sup> “계몽철학자”들은 대부분 자연과학과 실험에 관심을 기울였다. 계몽은 계산 가능한 현상만을 ‘사실’로 인정하며, 사유와 수학을 일치시키고자 했다.<sup>33)</sup>

이와 같이, 계몽주의는 이성의 우월성을 믿는 칸트, 볼테르, 애덤 스미스(Adam Smith, 1723~1790)와 같은 철학자와 디드로, 고트홀트 에프라임 레싱(Gotthold Ephraim Lessing, 1729~1781)과 같은 문필가, 그리고 벤자민 프랭클린(Benjamin Franklin, 1706~1790), 달랑베르, 피에르 모페르튀이(Pierre Louis Moreau de Maupertuis, 1698~1759), 게오르크 크리스토프 리히텐베르크(Georg Christoph Lichtenberg, 1742~1799) 등과 같은 과학자들에 의해 전개되었다.<sup>34)</sup> 그들은 대부분 박식한 교양인으로, 존경할만한 학자인 동시에 과학 애호가였다. “계몽철학자”들은 이성을 주체적으로 사용한 과학적 방법을 통하여, 사회의 모든 구속과 억압에서 해방시킴으로써 세상의 행복과 진보를 달성할 수 있다고 여겼다.

더욱이, “계몽철학자”들은 이미 쌓은 지식을 교육을 통해 남에게 전달해 줄 수 있고, 이를 바탕으로 사회를 발전시킬 수 있다고 생각함에 따라, 교육을 중요하게 여겼다.<sup>35)</sup> 그들은 살롱과 찻집, 그리고 아카데미 등에서 새로운 지식을 함께 나누었고, 인쇄물을 통해 지식을 체계화시키고자 했다. 이러한 이들의 신념이 집약적으로 나타난 것이 바로 『백과전서』다.

『백과전서』는 당시 “계몽철학자”들의 가장 중요한 프로젝트 중 하나로, 전체 제목은 『백과전서, 또는 학문, 예술, 기술에 관한 체계적 사전』(Encyclopédie,

31) Colin Jones, 『케임브리지 프랑스사』, 방문숙, 이호영 [공]옮김, p.209.

32) 주명철, 『서양금서의 문화사: 프랑스 계몽주의 시대를 중심으로』, p.35.

33) 권용선, 『이성은 신화다, 계몽의 변증법』, pp.69, 72.

34) Peter Gay, 『계몽주의의 기원』(The Rise of modern paganism), 주명철 옮김 (서울: 민음사, 1998), p.31.

35) 주명철, 『서양금서의 문화사: 프랑스 계몽주의 시대를 중심으로』, p.38.

ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers)<sup>36)</sup>이다. “계몽철학자”들은 ‘사전’이야말로, 그 누구도 따를 수 없는 정보의 원천이고 기쁨이며 계략의 보고라고 생각했다<sup>37)</sup>. 총 28권으로 이루어진 『백과전서』는 17권이 본문이고 나머지 11권은 도판으로, 1751~1772년까지 20여년에 걸쳐 출판됐다. 달랑베르, 디드로, 폴 앙리 디트리히 돌바크(Paul Henri Dietrich d'Holbach, 1723~1789), 루이 드 조쿠르(Louis de Jaucourt, 1704~1779), 몽테스키외, 루소, 튀르고, 볼테르 등 당시 계몽주의를 이끌었던 수백 명의 지식인들이 참여하였으며, 그들은 자신의 전문성을 발휘해서 약 72,000개에 달하는 항목을 집필했다.<sup>38)</sup> 작가이자 철학자인 디드로와 과학자이자 사상가인 달랑베르가 첫 7권까지의 편집을 함께 맡았으나, 8권부터 마지막 17권까지는 디드로가 단독으로 책임편집을 담당했다.

‘백과전서’라는 단어는 “한 테두리(cycle) 안에(en) 모든 지식(paedia)”을 넣는다는 ‘지식의 연쇄체’라는 의미로, 세상의 모든 지식을 체계적으로 수집하여 후세에 전달하려는 목적으로 집필되었다.<sup>39)</sup> 이는 『백과전서』를 소개하는 “백과사전”(ENCYCLOPÉDIE) 항목을 집필한 디드로의 글에서 잘 드러난다.

백과사전의 목표는 지구 곳곳에 흩어져 있는 지식을 모으고 우리와 함께 살아가는 사람들에게 지식의 일반 체계를 상술해주며, 우리 이후에 오는 세대에게 이 지식을 넘겨주는 것이다. 이는 이전의 수 세기 동안의 업적이 앞으로 오는 세기를 위해서 의미 없는 것이 되지 않게 하기 위함이고, 우리의 자손이 우리보다 더 잘 교육받고 더 고결하고 행복해지도록 하기 위함이고, 우리가 인류에 이바지하지 않고 죽는 일이 없게 하기 위함이다.<sup>40)</sup>

디드로는 『백과전서』를 통해 최신 지식을 집대성하고 공유하고자 했다. 그래야

36) 『백과전서』의 제목 중, ‘des sciences’는 과학으로, ‘des arts’는 기술로, 그리고 ‘des métiers’는 직업으로 번역되기도 하나, 본 논문에서는 이것들을 ‘학문, 예술, 기술’로 번역하고자 한다.

37) Gay, 『계몽주의의 기원』, p.422.

38) 홍성욱, “보편적 지식의 집대성을 통한 사회 진보 프로젝트”, 『백과전서 도판집: 인덱스』, (서울: 프로파간다, 2017), p.2.

39) 이영목, “백과전서와 계몽주의”, 『한국사전학회』 학술대회 발표 논문집, 한국사전학회 (2012. 2), p.12.

40) 홍성욱, “보편적 지식의 집대성을 통한 사회 진보 프로젝트”, 『백과전서 도판집: 인덱스』, p.5.



미신을 타파하고 과학을 더욱 발전시킬 수 있으며, 결국 사회의 진보를 이룬다고 여겼기 때문이다.<sup>41)</sup> 더욱이, 디드로는 『백과전서』가 어떤 지식만을 공급할 뿐 아니라, 사람들의 사고방식의 변혁을 도래시키는 것이 목적이라고 강조하고 있다.<sup>42)</sup> 이는 디드로가 쓴, “신에 대한 찬미”(ADORER) 항목에서도 볼 수 있다.

신에 대한 진정한 찬미 방식은 이성에서 벗어나서는 안된다. ... 사람들이 신과 관련해서 무엇을 하는게 적절하고 무엇이 그렇지 않은지를 판단할 때에도 신은 이성을 사용하기를 바란다.<sup>43)</sup>

디드로는 신을 이성에 종속되는 범주로 취급하였을 뿐만 아니라, “정치권위”(AUTORITÉ POLITIQUE)란 항목에서 당시 공인된 정치 이론인 왕권신수설을 전면적으로 부정하고 계약론적 국가 및 권력 개념을 설파했다.<sup>44)</sup> 그는 주체적인 이성의 힘으로 세계와 자아를 바라봐야 한다고 주장했다. 그리하여, 볼테르는 『백과전서』가 인간으로 하여금 생각하는 법을 가르쳐준 최초의 사전이라고 말했다.<sup>45)</sup>

이와 같이, 『백과전서』는 교회와 국가가 진리로 제시하는 것을 수동적으로 받아들이기를 거부하고, 이성의 힘을 믿으며 모든 것에 대해 비판적으로 사유하는 정신적 태도를 보여줌<sup>46)</sup>으로써, 계몽주의 사상을 단편적으로나마 잘 보여준다. 이는 시대정신의 집대성이자 전파자로, 칸트가 말한 “감히 알 용기를 가져라!”는 계몽주의의 핵심을 보여준다. 관찰과 분석을 중요시 하는 18세기의 새로운 계몽주의적 사고와 이성의 힘으로 비판적으로 사유하는 태도를 고무하는 『백과전서』의 정신은 라모에게도 고스란히 나타난다.

41) *Ibid.*, p.26.

42) Cassirer, 『계몽주의 철학』, p.31.

43) Denis Diderot, “ADORER, HONORER, RÉVÉRER”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Vol. (Paris, 1751), p.144. (홍성욱, “보편적 지식의 집대성을 통한 사회 진보 프로젝트”, p.4 재인용.)

44) 이영목, “백과전서와 계몽주의”, p.12.

45) Gay, 『계몽주의의 기원』, p.422.

46) 이영목, “백과전서와 계몽주의”, p.11.

## 2. “계몽철학자”로서의 라모

이 무덤에 화성의 신(God of Harmony)이 누워있다.<sup>47)</sup>

1764년 9월 12일, 라모는 열병으로 세상을 떠난다. 신문을 비롯한 여러 매체들에서는 라모를 기리는 수많은 추도문이 실리게 되는데, 위의 인용문은 그 중 하나다. 우리는 이 한 줄만으로도 충분히 라모가 당시 작곡가로서 보다는 오히려 음악 이론가로서의 업적을 더 높게 평가받았음을 추정하여 볼 수 있다. 실제로 라모는 18세기 프랑스를 대표하는 작곡가였음에도 불구하고, 동시대인들에게, 그리고 어쩌면 오늘날까지도 훨씬 더 빈번하게 음악 이론가로서 기술되고 있다. 한편 이론가로서 라모는 언제나 호의적으로만 묘사된 것은 아니었다. 한 예로, 대표적인 “계몽철학자” 중 한 사람인 디드로는 자신의 풍자 소설 『라모의 조카』(Le Neveu de Rameau)<sup>48)</sup>에서 이론가로서의 라모의 모습을 다음과 같이 서술하고 있다.

그 음악가[라모]는 음악 이론에 대해 그토록 구구하게 난해한 환상과 묵시론적인 진실을 썼지만, 그도 어느 누구도 전혀 이해하지 못하는 것이었다.<sup>49)</sup>

… 그[라모] 나름대로는 철학자인 셈이죠. 자기밖에는 생각하지 않으니까. 세상 나머지는 그 사람한테 한 톨의 가치도 없어요. 자기 딸과 아내는 죽고 싶을 때 죽으면 그만이고. 그 여자들을 위해 조종을 칠 교회당이 12음과 17음을 계속 올려주기만 한다면 말이죠. 그게 그로서는 행복한 일이지요.<sup>50)</sup>

위 대목들은 디드로가 라모의 이기주의적인 면모와 함께, 자신이 주장한 음악 이론에 고집스럽게 집착하고 있음을 풍자하고 있는 것이지만, 이론가로서의 라모의

47) Graham Sadler, *The Rameau Compendium* (UK: Boydell Press, 2014), p.39.

48) 디드로가 『라모의 조카』를 언제 처음 썼는지는 분명하지 않다. 아마도 그는 이 책을 1761-62년에 처음 썼을 것이고, 1773-74년에 개정한 것으로 여겨진다. 이 책은 독일에서 괴테에 의해 번역되어 1805년에 처음 출판되었다. 이후 이 책은 독일어 본을 프랑스어로 번역한 버전이 1821년 프랑스에서 출판되었고, 프랑스 필사본에 바탕을 둔 첫 출판은 1823년에 디드로의 작품의 편집자인 Brière에 의해 이루어졌다.

49) Denis Diderot, 『라모의 조카』, 황현산 옮김 (서울: 고려대학교 출판부, 2006), pp.12-13.

50) *Ibid.*, pp.16-17.

면모를 그 어떤 글보다도 더 잘 보여 준다.

라모는 약 40년 동안 거의 무명의 음악가로 살아왔다. 프랑스 지방의 건반악기 연주자로 활동하던 그가 처음으로 세상에 자신의 이름을 알리게 된 것은 ‘음악 이론가’로서 였다. 라모는 1722년 39살의 나이로, 『자연의 원리로 환원한 화성에 관한 논서』(Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels), 즉 『화성론』을 출간한다. 그리고 이 책에 대한 열렬한 비평이 예수회의 수학자인 루이 베르트랑 카스텔(Louis Bertrand Castel, 1688~1757)에 의해 『트레부 저널』(Journal de Trévoux)의 1722년 10-11월호에 실리게 되면서, 라모는 당대 지식인들의 관심을 받게 되었다.<sup>51)</sup>

그는 [『화성론』의] 1권에서 수학자로서 소리, 음정, 그리고 화음들의 근본적인 특성들을 연구했다. 2권에서 그는 철학자로서 관찰과 실험을 사용하여 [음악을] 추론했다. 그는 3권에서 작곡가로서 작곡의 기술을 끌어냈다. 마지막 권에서 그는 연주자로서 반주의 기술에 대한 조언을 해 주었다.<sup>52)</sup>

라모는 이로부터 4년 후인, 1726년에 『음악 이론의 새로운 체계』(Nouveau système de musique théorique)라는 이론서를 발표하게 된다. 그는 이 첫 두 음악 이론서로 프랑스에서 큰 명성을 얻게 된다. 이후, 그는 1737년 『화성의 생성』(Génération harmonique)과 1750년 『화성의 원리에 대한 증명』(Démonstration du principe de l’harmonie)을 출판했고, 1752년 『‘화성의 원리에 대한 증명’에 관한 라모의 새로운 성찰』(Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa ‘Démonstration du principe de l’harmonie’)을 시작으로 약 12년간 23개의 음악 이론서를 쓰게 된다. 이 때 집필된 논서들은 대부분 짧은 소책자 형태였으나, 루소의 『프랑스 음악에 대한 편지』(Lettre sur la musique française)에 대한 답변이 포함되어 있는 『음악과 그 원리에 대한 우리의 직관에 관한 관찰』(Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son Principe, 1754)을 비롯하여 『음악 실재에 대한 규범』(Code de musique pratique, 1760) 등의 주요 저작들이 포함되어 있다.<sup>53)</sup> 이와 같이 라모는 1722

51) Sadler, *The Rameau Compendium*, p.10.

52) *Journal de Trévoux* (October, 1722), 1,720; CTW1, xxx. (Thomas Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment* (New York: Cambridge University Press, 2004), p.110 재인용.)

년부터 그가 세상을 떠나기 전까지, 약 42년 동안 12개의 주요 음악 이론서들을 비롯하여, 약 40여개의 논서들을 발표하였다(표 1 참조).

[표 1] 라모의 주요 이론서

제목	출판년도
『자연의 원리로 환원한 화성에 관한 논서』	1722
『음악 이론의 새로운 체계』	1726
『클라브생과 오르간을 위한 다양한 반주법에 대한 논서』 (Dissertation sur les différents méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue)	1732
『화성의 생성』	1737
『라모의 음악 이론과 실제의 체계의 근거에 대한 보고』 (Mémoire où l'on expose les fondemens du Système de musique théorique et pratique de M. Rameau)	1749
『화성의 원리에 대한 증명』	1750
『‘화성의 원리에 대한 증명’에 관한 라모의 새로운 성찰』	1752
『음악과 그 원리에 대한 우리의 직관에 관한 관찰』	1754
『소리 원리에 대한 새로운 성찰』 (Nouvelles réflexions sur le principe sonore)	1758-59
『음악 실제에 대한 규범』	1760
『달랑베르의 음악관에 대한 서신』 (Lettre à M. Alembert sur ses opinions en musique)	1760
『과학의 기원』 (Origine des sciences, suivie d'un controverse sur le même sujet)	1762

라모는 작곡가로 성공을 거둔 후에도, 평생에 걸쳐 음악 이론서를 집필하는 데에 몰두하게 된다. 그 이유는 의외로 단순하다. 그는 ‘음악가’ 보다는 ‘철학자’나 ‘과학자’로서 인정받고 싶어 했기 때문이다. 라모는 오랫동안 “음악가”(musicien)나 “저명한 예술가”(artiste célèbre)라는 수식어 보다는 “계몽철학자”로 불리기를 원했다.<sup>54)</sup> 실제로, 그는 자신이 자연 원리의 발견으로, “음악을 과학으로 만든

53) Sadler, *The Rameau Compendium*, p.31.

54) *Ibid.*, p.34.

첫 번째 사람”이기 때문에 음악가들 중에서는 유일하게 “계몽철학자로 불릴 만하다”고 여겼다.<sup>55)</sup>

이처럼 라모는 “계몽철학자”로서 인정받기 위하여, 적극적인 노력을 기울였다. 우선, 그는 공식적인 승인을 얻기 위하여, 당시 유럽에서 가장 명망 높은 과학 협회인 영국 왕립학회(Royal Society)와 파리의 왕립 과학 아카데미(Académie Royale des Sciences)를 비롯하여, 유럽의 과학자들과 다수의 아카데미에 자신의 이론서를 보내게 된다. 1727년, 처음으로 라모는 자신의 두 번째 음악 이론서인 『음악 이론의 새로운 체계』를 영국 왕립학회에 발송하게 되지만, 이들로부터 별다른 호응을 얻지 못한다. 이로부터 10년 후인, 1737년에 그는 『화성의 생성』을 파리의 왕립 과학 아카데미에 헌정함과 더불어, 다시 한 번 더 영국 왕립학회에 보내게 되지만, 결국 승인을 받지 못한다. 라모는 마지막으로, 1750년에 자신의 가장 완성도 높은 이론서 중 하나로 손꼽히는 『화성의 원리에 대한 증명』을 스위스의 수학자 요한 2세 베르누이(Johann II Bernoulli, 1710~1790)를 포함하여, 유럽의 과학자들과 다수의 아카데미에 보내게 되지만, 끝내 영국 왕립학회로부터는 응답을 받지 못했다. 그러나 그는 파리의 왕립 과학 아카데미로부터는 공식적인 승인을 얻게 되었다. 이 아카데미의 대표로 달랑베르는 라모를 “작곡가이자 과학자”로 칭송하는 헌사를 바쳤다.<sup>56)</sup> 이와 같이, 라모는 23년간의 긴 노력 끝에 공식적인 승인을 결국 얻게 되었다. 그러나 라모는 끝내 영국 왕립학회의 승인을 받지 못했을 뿐만 아니라, 평생을 원한 파리의 왕립 과학 아카데미의 일원으로도 선출되지 못했다. 대신에 그는 파리의 왕립 과학 아카데미의 경쟁 단체 중 하나로, 1775년에 디종의 과학, 예술과 문학 아카데미(Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon)가 되는 디종 아카데미(Académie de Dijon)의 회원으로 1761년에 선발됨에 따라<sup>57)</sup>, 어느 정도의 목표를 달성했다.

또한, 라모는 당대 철학자들과 과학자들을 비롯하여 수많은 지식인들과도 긴밀한 관계를 맺었다. 그는 볼테르와 디드로, 그리고 달랑베르와 같은 18세기 계몽주의를 이끈 대표적인 철학자들뿐만 아니라, 미학자 샤를 바퇴(Charles Batteux, 1713~1780)와 건축가 찰스-에티엔느 브리즈외(Charles-Étienne Briseux, c.1680~1754) 등과 같은 프랑스의 다양한 식자층들과도 친분을 쌓아 나갔다. 그

---

55) *Ibid.*, p.34.

56) Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.11.

57) Sadler, *The Rameau Compendium*, p.34.

는 해외의 과학자와 철학자들과도 활발하게 접촉해 나갔는데, 제네바의 가르비엘 크라메르(Gabriel Cramer, 1704~1752), 바젤의 베르누이, 할레의 크리스티안 볼프(Christrian Wolff, 1679~1754), 베를린의 오일러, 파두아의 지오바니 폴레니(Giovanni Poleni, 1683~1761), 볼로냐의 베카리(J. B. Beccari, 1682~1766)와 자노티(F. M. Zanotti, 1692~1777) 등과 1750년 초반부터 서신 교환을 시작하였다.<sup>58)</sup> 이처럼 라모는 당대 지식인들과 긴밀한 관계를 맺으며 이들로부터 많은 영향을 받았다. 그리고 이는 그의 음악 이론서에 잘 반영되어 나타난다. 라모는 자신의 음악 이론에 유용하다고 생각되는 아이디어들을 추려내고, 그들의 언어와 방법들을 가져옴으로써 동시대 과학자들의 연구를 자유롭게 차용했다.

그래서 그런지, 라모는 당대 지식인들에게, 특히 “계몽철학자”들에게 많은 지지를 받았다.<sup>59)</sup> 『백과전서』의 편집자이기도 했던 달랑베르는 『서론』에서 라모를 다음과 같이 묘사하였다.

라모를 다른 음악가들과 구별 지을 수 있는 점은 그가 음악 이론을 매우 성공적으로 숙고했다는 점일 것이다. 그는 기초저음에서 화성과 선율의 원리를 처음으로써, 보다 더 확실하고 단순한 법칙들로 축소했다.<sup>60)</sup>

또한, 당대 음악 사전 편찬자이자 역사가였던, 드 라 보르드도 달랑베르와 유사한 찬사를 그에게 보냈다.

라모는 혼돈을 없앴다. 그는 예술의 신비를 드러냈고, 음악을 단순한 원칙으로 축소함으로써 명료성과 질서를 가져왔다.<sup>61)</sup>

58) *Ibid.*, p.32.

59) 그러나 “계몽철학자”들과의 우호적인 관계는 안타깝게도 『백과전서』의 “음악” 항목을 쓰는 문제로 디드로 및 달랑베르와 논쟁을 벌이게 되면서 깨지게 된다. 라모는 처음에 『백과전서』 제4권의 “음악” 항목의 첫 집필자로 선정되지만, 편집자들과의 논쟁 끝에 루소가 이 항목을 대신 쓰게 된다. 이후 라모는 루소의 글에 대한 오류를 지적하며 그를 맹렬하게 공격하기에 이르렀고, 이에 따라 디드로와 달랑베르는 1756년에 출판된 『백과전서』의 6권의 서문을 통해 루소를 옹호하며 나서게 된다. 이 사건을 통해 결국 라모는 자신의 지지자였던 “계몽철학자”들과 멀어지게 된다.

60) d'Alembert, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, pp.100-101.

61) Jean Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 vols (Paris, 1780), III, pp.466-467. (Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.7 재인용.)

위의 글들에서 볼 수 있듯이, 라모는 자신의 음악 이론을 단순한 원칙으로 축소함으로써, 명료하게 만들고자 했다. 다시 말해 그는 철학자나 과학자들처럼, 하나의 원리로 모든 음악적 현상을 설명하고자 한 것이다.

실제로 라모의 음악 이론은 가히 ‘혁명적’이라고 할 수 있다.<sup>62)</sup> 이론가로서의 라모는 이전의 이론가들과 두 가지 점에서 차이가 난다. 첫째로, 그는 주로 음악에 대한 형이상학적 사고, 혹은 사변적 서술로 이론서를 시작하던 이전의 관습에서 벗어나 구체적이고도 과학적 ‘사실’로부터 논의를 시작한다는 것이다. 둘째로, 이전의 이론서들이 관습적 규칙들을 나열하고 있다면, 라모는 그 관습들의 합리적 이유, 즉 협화음이 왜 협화음인지, 불협화음이 왜 불협화음인지를 설명하려고 시도한다. 이처럼 그는 이전의 음악 이론가들이 사변적으로 논의를 전개했던 것과는 달리, 철저히 이성적이고 과학적이고, 그리고 경험주의적인 방식을 택하였다. 그는 앞에서 살펴본 것처럼, 많은 철학자들과 과학자들과 긴밀한 관계를 맺음으로써 당대 철학과 과학을 이해하였고 과학적 논증에 끊임없이 의지했다.<sup>63)</sup> 실제로, 그는 첫 이론서인 『화성론』에서부터 마지막 논서에 이르기까지 당대 철학과 과학 발전에 많은 영향을 받았으며, 과학적 방법과 근거, 그리고 언어를 사용하여 자신의 이론적 주장을 논리적으로 전개시켜 나갔다.<sup>64)</sup> 이처럼, 그는 당대의 지적 움직임에, 특히 18세기 프랑스 계몽주의 철학에 의지함으로써 자신만의 독창적인 ‘과학적 음악 이론’을 구성하여 나간 것이다.

이러한 특성은 라모의 첫 이론서인 『화성론』에서부터 두드러지게 나타난다. 라모는 먼저, 이 책의 서문에서 경험에만 치중되어 있는 당대 음악을 한탄하며, 데카르트의 방법적 회의를 통한 “이성”(raison)을 강조하고 있다.

우리는 이성 덕분에 음악을 제대로 이해할 수 있다. 따라서 우리는 이성의 고유한 작업인 회의를 해야만 한다. 이성으로 우리의 경험으로 생긴 의심을 사라지게 한다.<sup>65)</sup>

그렇다고, 그가 경험을 무시한 것은 결코 아니었다. 건반악기 연주자이자 작곡가

---

62) Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.1.

63) *Ibid.*, p.3.

64) *Ibid.*, pp.1-2.

65) Jean Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris, 1722), Préface.

이기도 했던 그는 ‘경험’ 또한 중요하게 여김에 따라, 자신의 이론서에서 작곡과 반주와 같은 음악 실체에 대한 문제도 다루었다.

실제 우리 귀에 들리는 소리의 경험이 아름다움을 발견하게 해 준다.<sup>66)</sup>

그러나 경험은 아름다움을 발견하게만 해 줄 뿐, 그것의 원리를 결코 알려주지 않는다. 그렇기 때문에 라모는 귀를 통한 청각적 경험과 그 원리를 알게 해 주는 이성을 조화시켜 나가야 한다고 주장한다.

우리는 청각을 통해서 음악을 판단할 수 있을 것이다. 그리고 이성이 귀와 일치하지 않는다면, 결코 권위를 가질 수 없을 것이다.<sup>67)</sup>

따라서 라모는 아름답게 들리는 음악을 이성을 통해 자명한 원리로 체계화시키고자 했다. 그는 음악이 과학과 유사한 속성을 가지고 있기 때문에, 수학적 도구를 통해 단순하고 명석 판명한 원리를 찾을 수 있다고 여겼다.

음악은 일정한 규칙을 가지고 있는 과학이다. 이 규칙은 단순하고 분명한 원리에서 나와야 한다. 이 원리는 수학의 도움 없이는 나타낼 수 없다. 어둠에 가려져 있던 이 원리가 이제는 수학 덕분에 빛으로 나올 수 있게 된 것이다.<sup>68)</sup>

라모는 첫 번째 이론서인 『화성론』에서 모든 음악이 기본적으로 ‘화성적’이라고 주장했다.<sup>69)</sup> 모든 화성은 단 하나의 근원에서 생성되는데, 이것이 바로 ‘생성적 기초음’이다. 생성적 기초음은 모노코드(monochord)의 가장 긴 1현으로, 만약 이 현을 ‘C’음이라고 가정한다면, 라모는 현의 분할을 통해 옥타브(8도, C)와 완전5도(12도, G), 그리고 장3도(17도, E)와 단3도<sup>70)</sup>를 도출해 낼 수 있다고 여겼다(그림 1 참조).

---

66) *Ibid.*, Préface.

67) *Ibid.*, p.125.

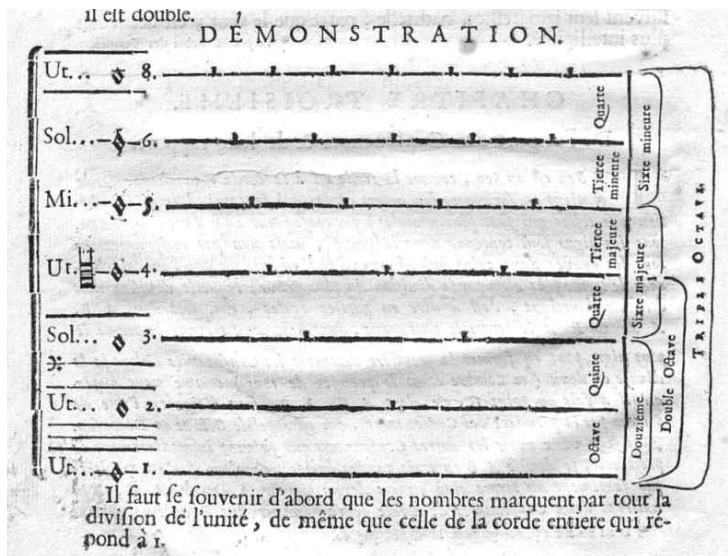
68) *Ibid.*, Préface.

69) Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.5.

70) 단3도는 생성적 기초음에서 직접 만들 수 없는 것이지만, 라모는 음악적으로 이를 허용하였다. 한편, 완전4도와 단6도 혹은 장6도를 부차적인 협화음정으로 여겼다.



[그림 1] 라모의 현 분할<sup>71)</sup>



그리고 이를 통해, 그는 당대 실제에서 사용되는 거의 모든 화음들을 만들어 냈는데, 특히 이러한 화음들을 2개의 기본적인 화음 유형인 완전 화음(accord parfait)과 불협화 7화음<sup>72)</sup>으로 축조해 냈다.<sup>73)</sup>

한편, 이 화음들은 모두 ‘기초저음’(basse fondamentale)의 원리를 따른다. 기초저음은 라모 이론에서 중요한 핵심 원리 중 하나로, 실제 소리가 나는 가장 낮은 저음이 아니라 오늘날 화성학의 ‘근음’(root)을 뜻하는 것으로, 자리바꿈(renversement)과 상관없이 유지되는 것이다.<sup>74)</sup> 예를 들어, C-E-G나 E-G-C, 그리고 G-C-E와 같은 각 화음의 구성음들은 동일한 근원인 ‘C’에서 생성되는 것이기 때문에, 자리가 바뀌어도 그 화음의 정체성이 변하지 않는다는 것이다(그림 2 참조).<sup>75)</sup>

71) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Préface.

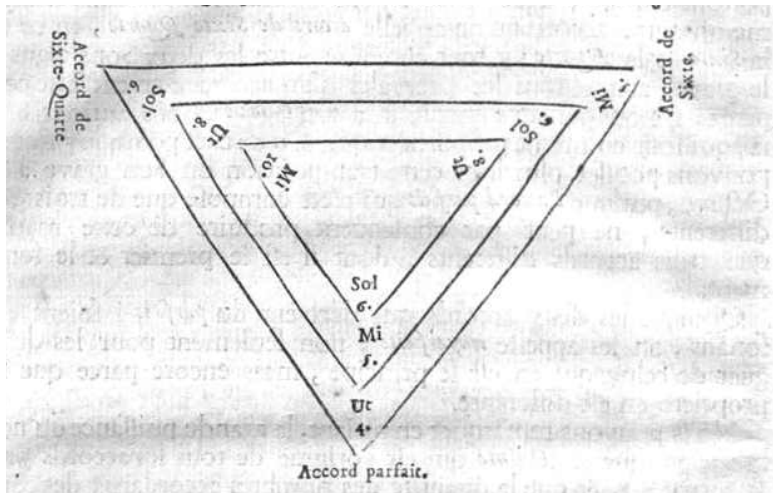
72) 불협화음은 협화음에 수학적 조작을 가함으로써 발생시킨 것으로, 불협화7화음은 불협 화음의 기초로, 장3화음에 단3도를 더한 것이다. (Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.71 참조.)

73) Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.28.

74) *Ibid.*, p.25.

75) *Ibid.*, p.70.

[그림 2] 라모의 '완전 3화음'의 전위적 등가성에 대한 증명<sup>76)</sup>



이 기초저음은 화성의 기본 원리로, 음정, 화음, 모드, 선율, 리듬 등과 같은 음악의 모든 특성들을 좌우한다.<sup>77)</sup> 따라서 라모의 기초저음 이론은 음악의 근본적인 원리를 보여줌으로써, 작곡과 반주와 같은 실제 영역을 매우 단순하게 만들어 음악을 보다 쉽게 이해할 수 있도록 도와주었다.

더욱이, 라모의 이러한 생각은 1727년에 발간된 두 번째 이론서인 『음악 이론의 새로운 체계』와 1737년에 발표된 『화성의 생성』에서도 계속해서 나타난다. 그러나 라모는 두 번째 책에서부터 당대 변화하는 프랑스의 지적 상황에 발맞추어, 데카르트보다는 뉴턴의 방식을 보다 더 따르려 했다. 그는 데카르트처럼 공리를 세워 연역해 나가기보다는, 오히려 뉴턴처럼 경험을 통한 관찰과 실험을 반영하고자 한 것이다.

라모는 뉴턴의 『광학』(Opticks, 1704)에 영향을 받아, 『화성론』에서 제안한 “기초저음이 자연적인 것으로, 음악가들의 경험을 통해 알 수 있는 것”이라고 말하였다.<sup>78)</sup> 특히, 그는 『음악 이론의 새로운 체계』에서 화성의 근본 토대 역할을 하는 기초저음을 인위적으로 만든 모노코드의 분할이 아닌, 카스텔의 배음렬의 발견에 따라 진동하는 물체, 즉 ‘소리체’(corps sonore)<sup>79)</sup>로 설명하고자 했다. 소

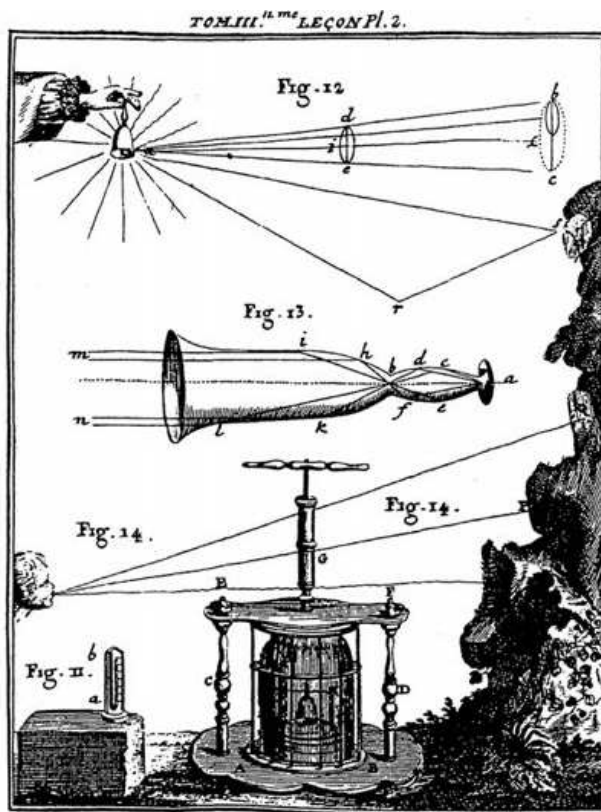
76) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.36.

77) *Ibid.*, Préface.

78) Jean Philippe Rameau, *Nouveau système de musique théorique* (paris, 1726), p.iii.

리체는 진동체로 뉴턴의 『광학』에 나오는 프리즘과 거의 유사한 원리이다. 뉴턴은 백색광이 변형되어 여러 가지 색깔이 생기는 것이 아니라 원래 백색광 속에 여러 색이 숨어 있다고 주장하였는데, 라모 역시 이와 유사한 방법을 취한 것이다. 그리고 이는 18세기 물리학자 장-앙투안 놀레(Jean-Antoine Nollet, Abbé Nollet, 1700~1770)에 의해서도 실험되었다(그림 3 참조).

[그림 3] 놀레의 소리 실험<sup>80)</sup>



라모는 카스텔의 배음렬의 발견에 따라 가장 긴 현의 낮은 C음이 울리면, 그 하

79) 김연은 『음악이론의 역사』에서 corps sonore를 “진동체”로 번역하였으나, 필자는 sonore가 ‘진동’ 보다는 ‘소리’를 의미한다고 여겨, 본 논문에서 ‘소리체’로 쓰고자 한다. 김연, 『음악이론의 역사』, p.208 참조.

80) Jean-Antoine Nollet, *Leçons de Physique Expérimentale* (Amsterdam, 1745), III, p.438. (Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.147 재인용.)

나의 음 뿐만이 아니라 숨어 있던 여러 음들, 즉 3개의 다른 음인 완전5도인 G음과 장3도인 E음이 함께 울린다고 말하였다. 이처럼 라모는 두 번째 이론서부터 인위적인 모노코드 분할보다는 보다 더 자연적이고 물리적인 현상인 소리체를 통해 화음과 기초저음을 설명하고자 했으며, 하나의 음이 화성적 배음들의 합성이라는 것을 보여주하고자 했다.<sup>81)</sup>

그리고 이러한 자연의 원리인 기초저음에 관한 주장은 1737년에 출판된 『화성의 생성』에서도 계속된다. 라모는 이 책의 서문을 다음과 같이 시작한다.

나는 마침내 화성의 원리를 설명하는 것에 성공했다. ... 화성의 원리는 기초저음인데, 이는 귀의 독특한 나침반으로, 보이지 않게 음악가들과 그들의 모든 작품을 인도한다. 그러나 나는 그들에게 기초저음을 알려주고자 했고, 이제 음악가들은 기초저음에 대해 알게 되었고, 이를 듣기 시작하였다. 기초저음은 생각하지 않아도 되는 자연적인 것이나, 그것을 누군가가 알려줄 때 비로소 다시 발견하게 된다. 기초저음은 빛의 가장 근원이 되는 부분이다. ...<sup>82)</sup>

라모는 이와 같이 자연적인 기초저음의 원리를 통해 복잡한 음악 실재를 설명함으로써, 당대 학자들에게 “음악의 뉴턴”으로 불리게 되었다. 1770년 영국의 음악사가 존 호킨스(John Hawkins, 1719~1789)는 라모를 뉴턴과 비교하며, 프랑스 지식인들에게 높이 평가받고 있다고 다음과 같이 말하였다.

라모는 음악이 단 하나의 그리고 분명한 원칙인, 기초저음에 달려 있는 것을 보여줬다. 이러한 점에서 그는 뉴턴에 비교되는데, 뉴턴은 만유인력 법칙으로 물리학의 놀랄만한 현상들을 설명했기 때문이다. 따라서 그들은 라모를 화성의 뉴턴이라고 칭하는 것을 망설이지 않는다.<sup>83)</sup>

그 뿐 아니라, 천문학자이자 과학 왕실 아카데미의 종신 서기인 장-폴 그랑장 드 푸쉬(Jean-Paul Grandjean de Fouchy, 1707~1788)도 화성의 원리를 설명한

81) Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.142.

82) Jean Philippe Rameau, *Generation Harmonique, ou Traité de Musique Theorique et Pratique* (Paris, 1737), p.iii.

83) John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London, 1776). (Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.8 재인용.)

라모를 뉴턴과 비교하였고, 장-프랑수아 마르몽텔(Jean-François Marmontel, 1723~1799) 역시 라모를 “소리의 뉴턴”(Newton des sons)으로 묘사하며 영국의 시인 알렉산더 포프(Alexander Pope, 1688~1744)가 뉴턴에게 바친 조사<sup>84)</sup>를 모방하는 것으로 그에게 경의를 표했다.

라모가 화성의 원리를 밝힘으로써, 어둠을 사라지게 했네. ... 예술에 빛을 비추었다네.<sup>85)</sup>

이와 같이 라모는 뉴턴의 경험적이고 실험적인 접근을 통해 화성의 원리인 기초저음을 밝혀내고자 했다. 그는 임의적인 가설과 연역적인 공리에 의지하지 않고, ‘소리체’라는 물리적 현상으로 이 원리를 추론해 낸 것이다.

이처럼, 라모의 음악 이론에는 달랑베르를 비롯한 18세기의 많은 과학자들과 철학자들에서처럼, 데카르트의 합리론과 뉴턴의 특성이 잘 양립되어 나타난다.<sup>86)</sup> 이는 당대 프랑스의 작곡가이자 음악에 대한 글을 쓴, 드 라 보르드의 글에서 살펴 볼 수 있다.

사람들은 라모가 데카르트와 뉴턴이었다고 말한다. 왜냐하면 그가 두 위대한 사람이 철학에서 한 것을 음악에서 했기 때문이다. 그는 뉴턴처럼 원칙을 찾기 위해 실제에서 시작했고, 그리고 데카르트처럼 원칙과 규칙들을 추론하기 위해 자연 그 자체(소리체)에서 시작했기 때문이다. 그의 노력으로 [음악 이론은] 과학으로 승격되었다.<sup>87)</sup>

위의 글에서 볼 수 있듯이, 라모는 음악 이론을 체계적인 과학으로 격상시키고자 했다.<sup>88)</sup> 그는 자신의 기초저음 이론이 그 시대의 가장 선진의 과학적 발견들처럼

84) 자연과 자연의 법칙은 / 어둠 속에 숨겨져 있었네. / 신이 말하길, 뉴턴이여 있으라. / 그러자 모든 것이 광명이었나니.

85) Jean-François Marmontel, “Epître à Rameau”, Contained in Pierre-Louis d’Aquin de Châteaulion, *Siècle littéraire de Louis XV* (Amsterdam, 1753), part I, pp.83-86; CTW VI, pp.213-15. (Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.9 재인용.)

86) Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.17.

87) Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musiqe ancienne et moderne*, III, 1780, p.467. (Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.18 재인용.)

88) Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.9.

종합, 명확성, 그리고 확실성을 지닌 과학적 이론으로 이해되기를 간절히 열망했다.<sup>89)</sup>

라모는 자신의 음악 이론이 이성을 통해 자연을 주의 깊게 분석하고 추정함으로써 발견한 명석하고 판명한 원리와 기계론적이고 경험적 원칙에 얼마나 잘 부응되는지 나타냄으로써 “계몽철학자”로서의 자신의 면모를 보여주고자 했다. 그러나 그는 다른 한편으로, 자신이 정립한 이론을 음악 실재에 적용한 ‘작곡가’이기도 했다.

---

89) *Ibid.*, p.10.

## II. 프랑스 오페라, 음악비극

라모는 이론가로서 첫 명성을 얻었지만, 18세기 그 어떤 작곡가보다도 활발하게 활동한 작곡가였다. 그는 칸타타와 모테트와 같은 종교 성악 음악 뿐 아니라, 오르간과 하프시코드와 같은 건반악기를 위한 기악 음악, 그리고 세속적인 무대를 위한 극음악 등을 다수 작곡했다. 이러한 다양한 작품 가운데, 그가 ‘작곡가’로서 주목받게 된 것은 1733년 음악비극 《이폴리트와 아리시》를 통해서였다. 이후 라모는 세상을 떠날 때까지, 약 30년 동안 ‘음악비극’이란 장르에 더욱 전념하게 된다.

음악비극은 이탈리아에서 발생한 오페라를 프랑스의 언어와 취향에 맞추어 새로이 만든 프랑스 오페라로, ‘서정비극’(Tragédie lyrique)<sup>90)</sup>이라고도 불린다. 뮐리에 의해 창안된 음악비극은 라모와 크리스토프 빌리발트 글루크(Christoph Willibald Gluck, 1714~1787)에 이르기까지, 약 100년 동안 프랑스 음악의 정체성을 드러내는 대표적인 장르로 자리 잡게 된다. 이러한 이유로 라모의 음악비극을 이해하기 위해서는 뮐리가 정립하고 그 후의 작곡가들이 이어간 ‘음악비극’의 표준 형태와 관습을 이해하는 것이 필수적이다.

### 1. 절대주의의 상징으로서의 뮐리의 음악비극 정립

뮐리는 루이 14세의 지지 아래, 1672년 파리의 왕립 음악원(Académie Royale de Musique)의 감독이 된다. 이로써 그는 시인이자 대본가였던 피에르 페랭

---

90) 서정비극(Tragédie lyrique)은 음악비극(Tragédie en musique)과 같은 의미로, 오늘날 음악사 책에는 ‘서정비극’이란 용어가 빈번하게 사용되고 있다. 그러나 이 용어는 뮐리-라모 시대에 거의 사용되지 않았다. 1760년 이전의 대본과 악보는 ‘Tragédie’(비극)이나 ‘Tragédie en musique’(음악비극), 혹은 ‘Tragédie mise en musique’(음악이 있는 비극)와 같은 명칭으로 빈번하게 출판되었다. ‘서정비극’이란 용어는 18세기 중반에 이르러 문학계에서 처음 사용되었다. 20세기부터는 이 용어가 선호되었으나, 최근에는 점차 뮐리-라모 시대의 대본가와 작곡가들이 사용했던 ‘음악비극’이란 용어로 되돌아가는 추세를 보여주고 있다. 따라서 본 논문에서도 ‘음악비극’이란 용어를 사용할 것이다.

(Pierre Perrin, c.1620~1675)이 가지고 있던 특권인 독점권을 얻게 된다. 즉, 1672년 이래로 툴리의 허락 없이는 그 어느 누구도 프랑스에서 오페라를 마음대로 무대에 올릴 수 없게 된 것이다. 이러한 권력을 가지게 된 툴리는 대본가 퀴노와 함께 ‘음악비극’이란 새로운 장르를 창조하게 된다.

음악비극은 철저한 계획 가운데 탄생한 장르로, 당대 프랑스에 존재하던 다양한 극 장르와 이탈리아 오페라를 혼합하여 만든 것이다.<sup>91)</sup> 툴리와 퀴노는 프랑스의 궁정 발레(Ballet de cour), 전원극(Pastorale), 코메디-발레(Comédie-ballet), 비극 발레(Ballet de tragédie), 기계장치가 있는 비극(Tragédie à machnies) 등과 같은 무대 작품에서 차용한 극적 요소들에 이탈리아 오페라의 특징들을 절충함으로써, 음악과 춤, 그리고 시를 조화롭게 만들었다. 더욱이, 툴리는 독점권을 내세워 1673년부터 거의 매 시즌마다 새로운 작품을 무대에 올렸다. 그는 1673년 4월, 자신의 첫 음악비극 《카드뮈스와 에르미오느》(Cadmust et Hermione)를 시작으로 1687년 마지막 음악비극 《아실르와 폴리세느》(Achille et Polyxène)에 이르기까지, 약 14년 동안 총 14개의 음악비극을 작곡해 냈다(표 2 참조).

[표 2] 툴리의 음악비극 목록

제목	대본가	초연 장소	작곡 연도
《카드뮈스와 에르미오느》	퀴노	Jeu de Paume	1673
《알체스트》 (Alceste ou le Triomphe d'Alcide)	퀴노	Jeu de Paume	1674
《테제》(Thésée)	퀴노	St-Germain-en-Laye	1675
《아티스》(Atys)	퀴노	St-Germain-en-Laye	1676
《이시스》(Isis)	퀴노	St-Germain-en-Laye	1677
《프시케》(Psyché)	퀴노, 코르네이유, 폰트넬	Théâtre du Palais-Royal	1678

91) Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work* (New York: Dover Publications, 2014), p.264.



《벨레로폰》 (Bellérophon)	코르네이유, 퐁트넬, 부왈로	Théâtre du Palais-Royal	1679
《프로세르피네》 (Proserpine)	퀴노	St-Germain-en-Laye	1680
《페르세》(Persée)	퀴노	Palais-Royal	1682
《파에통》(Phaëton)	퀴노	Versailles	1683
《아마디스》(Amadis)	퀴노	Palais-Royal	1684
《롤랑》(Roland)	퀴노	Versailles (Grande Écurie)	1685
《아르미드》(Armide)	퀴노	Théâtre du Palais-Royal	1686
《아실르와 폴리세느》	캥피스트롱, 콜라스	Théâtre du Palais-Royal	1687

위의 표에서 볼 수 있는 것처럼, 뮐리의 14개의 음악비극 가운데 오직 2개를 제외하고는 모두 퀴노의 대본에 의한 것이다. 1679년에 작곡된 《벨레로폰》은 토마 코르네이유(Thomas Corneille, 1625~1709)와 퐁트넬(Fontenelle, 1657~1757), 니콜라 부왈로(Nicolas Boileau-Despréaux Boileau, 1636~1711)에 의해서, 그리고 그의 마지막 음악비극으로 1687년에 작곡된 《아실르와 폴리세느》는 장 갈베르 드 캥피스트롱(Jean Galbert de Campistron, 1656~1723)과 파스칼 콜라스(Pascal Collasse, 1649~1709)에 의해 대본이 쓰였다.

이처럼, 음악비극은 대본가 퀴노와 작곡가 뮐리의 합작품으로, 두 사람은 이후 100년 동안 이 장르의 모범이 되는 ‘기준’을 만들었다. 실제로 그들의 작업 방식은 자신들이 세운 틀을 엄격하게 따름에 따라 결코 다양하지 않았다.<sup>92)</sup> 그리고 이러한 전형은 그들의 첫 작품인 《카드뮈스와 에르미오느》에서부터 거의 완전한 형태로 나타났다. 이 공연을 본, 프랑스의 극작품에 대한 역사를 서술하기도 한 장-니콜라 뒤 트랄라쥬(Jean-Nicolas du Tralage, 1640~1720)는 다음과 같은 평을 남겼다.

[퀴노와 뮐리가 만든] 《카드뮈스와 에르미오느》는 대본가 피에르 페랭과 작곡가

92) Norman Demuth, *French Opera: Its Development to the Revolution* (New York: Da Capo Press, 1978), p.147.

로베르 캄베르(Robert Cambert, c.1628~1677)가 만든 오페라 《포모네》(Pomone)와 《사랑의 기쁨》(Les Plaisirs de l'Amour)을 무색하게 만들어버렸다.<sup>93)</sup>

위의 글에서 볼 수 있듯이, 뤼리와 퀴노에 의해 만들어진 음악비극은 첫 작품에서부터 프랑스 오페라를 확립해 나감으로써, 이전의 노력들을 무용하게 만들었다. 더욱이 그들의 작품들은 왕을 비롯한 당대 프랑스의 청중들로부터 열광적인 지지와 찬사를 얻게 됨으로써, 후대 작곡가들에게 모범의 역할을 하는 프랑스 오페라의 본보기가 되었다.

## 1) 퀴노의 대본

음악비극의 대본(livret)은 극작가이자 오페라 대본가였던 퀴노에 의해 정립되었다. 그의 대본들은 음악 없이도 충분히 읽힐 수 있고 가치 판단 될 수 있는 것으로, 당대에는 ‘뤼리’가 아니라 ‘퀴노’의 음악비극이나 오페라(Opéra)로 불리기도 했다.

음악가가 비록 시인보다 더 많은 재능을 가지고 있을지라도, 프랑스에서는 항상 음악이 시 다음으로 간주되었다.<sup>94)</sup>

드 로슈몽(de Rochemont)이 쓴 위의 글에서 볼 수 있듯이, ‘시’는 음악비극이란 장르에서도 여전히 중요하게 여겨졌다. 이는 철학자이자 역사학자인 마블리 사제(Abbé Mably, 1709~1785)의 글에서도 살펴볼 수 있다.

음악에만 의존하는 오페라도 성공할 수는 있다. … 그러나 훌륭한 시는 오페라의 장기적인 성공에 반드시 필요한 것이다. 음악은 오직 일시적인 성공만을 줄

---

93) Mélése 1934a, p.157. (James R. Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau* (Portland, Ore.: Amadeus Press, c1997), p.94 재인용.)

94) de Rochemont, *Reflexions d'un patriote sur l'opera françois: et sur l'opera italien, qui présentent le parallele du goût des deux nations dans les beaux arts* (1754), p.25. (Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.96 재인용.)

뿐이다.<sup>95)</sup>

그리고 뮐리는 “시에 관해서는 퀴노의 우월성을 인정할”<sup>96)</sup> 정도로, 대본가로서의 퀴노의 능력을 의심치 않았다.

퀴노는 일반적으로 음악비극의 주제를 신화나 서사시에 등장하는 신들이나 전설적인 영웅들의 이야기에서 차용했다(표 3 참조).<sup>97)</sup>

[표 3] 뮐리의 음악비극 주제

제목	대본	작곡 연도	주제
《카드뮈스와 에르미오느》	퀴노	1673	그리스 신화
《알체스트》	퀴노	1674	그리스 신화
《테제》	퀴노	1675	그리스 신화
《아티스》	퀴노	1676	그리스 신화
《이시스》	퀴노	1677	그리스 신화
《프시케》	퀴노, 폰트넬, 코르네이유	1678	그리스 신화
《벨레로폰》	코르네이유, 폰트넬, 부왈로	1679	그리스 신화
《프로세르피느》	퀴노	1680	그리스 신화
《페르세》	퀴노	1682	그리스 신화
《파에통》	퀴노	1683	그리스 신화
《아마디스》	퀴노	1684	가르시 로드리게스 데 몬탈보(Garci Rodríguez de Montalvo)의 기사 소설 『갈리아의 아마디스』(Amadis de Gaula)

95) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.96.

96) Lecerf, 1725: rpt. 1966, 3:202. (Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.100 재인용.)

97) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.141.

《롤랑》	퀴노	1685	아리오스토(L. Ariosto)의 서사시 『광란의 오를란도』(Orlando furioso)
《아르미드》	퀴노	1686	타소(Torquato Tasso)의 서사시 『해방된 예루살렘』(La Gerusalemme liberata)
《아실르와 폴리세느》	캥피스트롱, 콜라스	1687	베르길리우스(Virgil)의 서사시 『아이네이스』(Aeneid)

14개의 뮈리의 음악비극 중, 1673년 첫 작품인 《카드뤼스와 에르미오느》에서부터 1683년 《파에통》에 이르기까지 10개의 전반기 작품들은 모두 신화에 바탕을 두고 있는 반면, 1684년 15세기 몬탈보가 재편집한 기사도 소설을 토대로 한 《아마디스》를 시작으로, 그 이후에 작곡된 《롤랑》과 《아르미드》, 그리고 《아실르와 폴리세느》는 서사시에서 그 주제를 가져왔다.

퀴노는 음악비극을 프롤로그가 있는 5막으로 구성하였다. 서두를 여는 프롤로그는 한 막의 꽤 큰 규모로, 당대 다른 장르의 무대 작품과 유사하게 주로 정치적인 기능을 지녔다. 루이 14세는 주로 파리에서 열린 오페라의 공연에 자주 참석하진 않았지만, 오페라의 열광적인 지지자였다. 이에 따라 뮈리와 퀴노는 프롤로그를 이용하여, 자신들의 가장 큰 후원자인 왕에게 찬사를 바쳤다.<sup>98)</sup> 첫 음악비극인 《카드뤼스와 에르미오느》의 프롤로그는 아폴로(Apollo)가 거대한 뱀 피통(Python)을 화살로 죽이는 내용으로, 루이 14세를 아폴로에 비유하며 ‘태양 왕’을 높이 칭송했다. 이 외에도, 1677년 초연된 《이시스》의 프롤로그에서는 명성의 신(Fame)이 루이 14세를 가리키며 “가장 위대한 영웅들의 영광과 의기양양한 용맹”을 찬양할 뿐 아니라, 넵툰(Neptune)이 최근 바다에서 일어난 정복자의 모험을 노래할 때 프랑스와 네덜란드의 전쟁(Franco-Dutch, 1672~1678)에서 1676년 프랑스 해군이 네덜란드와 스페인을 상대로 승리를 거둔 것을 언급하기도 했다.<sup>99)</sup> 이처럼 프롤로그는 루이 14세와 그의 업적들, 더 나아가 프랑스를 특히 신에 비유하여 예찬하는 내용들로 가득 채워져 있다. 하지만 뮈리와 퀴노의 후반기 작품에 이르면, 프롤로그는 왕에 대한 찬사보다는 본 극의 내용과 보다 더 밀접

98) *Ibid.*, p.140.

99) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.98.

하게 연결된다.<sup>100)</sup> 그리고 이러한 경향은 루이 14세가 세상을 떠난 1715년 이후의 음악비극에서 보다 더 두드러지게 나타난다.

음악비극은 주로 목가적인 남녀 간의 사랑 이야기로, 거의 모든 작품이 유사한 줄거리를 가진다. 한 연인과 이들을 방해하는 적수가 등장한다. 연인은 강력한 경쟁자로 인해 위기에 처하게 되지만, 결국 남자주인공의 적극적인 행동으로 사랑의 승리를 거두게 된다. 한편, 음악비극은 신화나 서사시에서 그 주제를 차용해서 인지 초월적 힘을 지닌 신들이나 마법사가 자주 등장한다. 이들은 서로 겨루며, 연인들의 문제에 적극적으로 개입한다. 초월적 존재자들은 극의 핵심적인 문제를 일으키기도 하지만, 늘 극적으로 등장하여 이를 해결해 나간다.<sup>101)</sup> 더욱이, 이들의 등장은 ‘초자연적인’(le merveilleux) 볼거리를 보다 더 합리적으로 제공해준다.<sup>102)</sup> 이는 당대 프랑스에서 인기를 끌던 다른 극작품들과 당대 특권을 가진 청중들의 취향을 고려한 것으로, 퀴노는 초월적 존재를 향한 예배나 찬양 뿐 아니라, 등장인물들의 장례식, 결혼식, 그리고 개선의 축하행사처럼 ‘춤’이 따르는 화려한 의식들, 즉 디베르티스망을 최대한 극적 통일성을 유지해 가며 거의 매 막마다 집어넣었다. 이처럼 음악비극은 극적 연속성과 화려한 볼거리를 조화롭게 성취해 낸 것으로, 이는 킬리에 의해 성공적으로 음악으로 구현되었다.

## 2) 킬리의 음악

### (1) 서곡

음악비극은 서곡으로 시작된다. 춤이나 극적 상황이 수반되지 않는 서곡은 음악비극에서 거의 유일하게 나타나는 순수한 기악 음악으로, 킬리는 프랑스만의

---

100) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.140.

101) 예를 들어, 《테제》에서는 미네르바(Minerva)가 메데(Médée)의 마법을 깨뜨리기 위해, 그리고 《아마디스》에서는 여자 마법사 우르간드(Urgande)가 남녀 주인공(Amadis, Oriane)을 구하기 위해 아슬아슬하게 등장한다. James R. Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.98.

102) Cynthia Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment* (New York: Cambridge University Press, 2013), p.18.

독창적인 서곡(ouverture à la française)을 만들어 냈다.

프랑스 서곡은 빠름-느림-빠름의 세 부분으로 이루어져 있는 이탈리아 서곡과는 달리, 느림-빠름의 두 부분으로 구성되어 있다.<sup>103)</sup> 정치적 기능을 지닌 프롤로그보다 앞서 연주되는 이 곡은 이와 유사한 특징으로 개시되는데, 느린 2박의 첫 번째 부분은 ‘왕에게 어울릴만한’ 장중하고 위엄을 느끼게 하는 부점 리듬이 특징적이다. 한편, 두 번째 부분은 앞부분보다 빠른 박자의 가벼운 푸가 형식으로 되어 있다. 이처럼 두 부분은 서로 대비를 이룬다. 이러한 프랑스 서곡의 형태는 월리의 첫 음악비극 《카드뮈스와 에르미오느》에서부터 시작되어, 그의 마지막 작품에 이르기까지 계속된다(악보 1 참조).

[악보 1] 월리의 《카드뮈스와 에르미오느》 중, 서곡

1) 느림: 마디 1-4



103) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.291.

2) 빠름: 마디 12-16



뤼리의 서곡은 훗날 프랑스 서곡의 전형이 되는데, 이는 달랑베르의 글에서도 살펴 볼 수 있다.

뤼리의 서곡은 60년 이상 동안 이후 작곡가들에게 불변의 모델이 되었다. 지금까지의 오페라에서는 단 한 개의 서곡만이 있을 뿐이다.<sup>104)</sup>

더욱이 프랑스 서곡은 프랑스에서 뿐만 아니라 독일과 이탈리아, 그리고 영국과 같은 다른 나라에서도, 그리고 음악비극 이외의 다른 장르에서도 빈번하게 사용되었다. 한 예로, 독일 출신의 작곡가 요한 지그문트 쿠서(Johann Sigismund Kusser, 1660~1727)는 1682년 슈투트가르트에서 출판된 독일 오케스트라 모음곡에 프랑스 서곡을 처음으로 추가하며, 이 악보의 서문에서 뫼리에게 빚을 지고 있음을 밝히기도 했다.<sup>105)</sup> 또한, 게오르크 무파트(Georg Muffat, 1653~1704)와 요한 카스파르 페르디난트 피셔(Johann Caspar Ferdinand Fischer, 1656~1746)도 모음곡에 빈번하게 프랑스 서곡을 사용했는데, 이는 요한 제바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685~1750)와 게오르크 프리드리히 헨델(Georg Friedrich Handel, 1685~1759)의 작품에서도 찾아볼 수 있다.

104) Jean le Rond d'Alembert, *Œuvres*, 1821-1822 (1758) 1:544-545. (Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.130 재인용.)

105) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.130.

## (2) 레시타티프와 에르

뤼리는 음악비극을 만들어 내는 데에 있어, 극의 연속성을 가장 중요하게 여겼다. 그는 음악이 극의 흐름을 방해하지 않는 한에서 가사를 적절하게 표현해 내야 한다고 생각하였다. 그래서 그런지 아리아가 중심이 되는 이탈리아 오페라와는 달리, 음악비극은 레시타티프(récitatif)가 중심이 된다. 이에 따라, 뮈리는 피에르 코르네이유(Pierre Corneille, 1606~1684)와 장 밥티스트 라신(Jean Baptiste Racine, 1639~1699)과 같은 고전주의 비극 작가들의 모범을 좇아, 프랑스어에 어울릴만한 독창적인 레시타티프를 만들어 냈다.<sup>106)</sup> 프랑스 레시타티프는 비교적 넓은 음역 안에서 가사의 억양과 구조, 그리고 의미를 강조하여 줄 뿐만 아니라, 가사에서 전달하고자 하는 미묘한 감정 또한 표현해 준다.<sup>107)</sup> 이는 뮈리가 음악비극에서 이룩한 가장 큰 업적 중 하나로, 꽤나 오랫동안 훗날 작곡가들에게 많은 영향을 미쳤다.

뤼리는 레시타티프를 작곡할 때 시의 운율을 따르고자 했다. 이는 한 예로 《알체스트》의 3막 7장에 나오는 레시타티프에서 살펴볼 수 있다. 이 노래는 알시드(Alcide)가 스스로 목숨을 끊고 지하세계에 간 알체스트를 구하는 내용으로, 12음절의 알렉산드랭(Alexandrin)<sup>108)</sup> 가사로 되어 있다.

Tu / me / vois / ar / -rê / -té / sur / le / point / de / par / -tir,  
Par / les / tris / -tes / cla / -meurs / qu'on / en / -tend / re / -ten / -tir.

그리고 뮈리는 이 운율에 맞추어 단단장(anapestique)의 리듬으로 레시타티프를 작곡했다(악보 2 참조).<sup>109)</sup>

---

106) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.16.

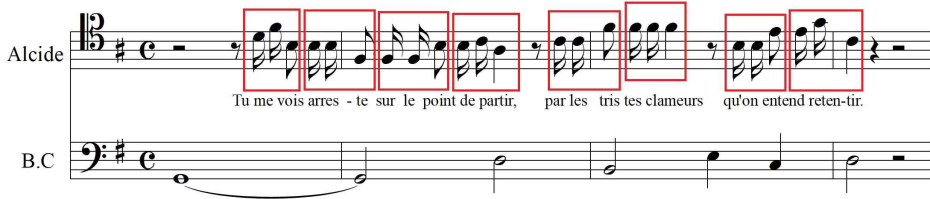
107) *Ibid.*, p.16.

108) 프랑스 시에서 대표적인 12음절로 된 운율 형식.

109) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeulx to Rameau*, pp.106-107.



[악보 2] 뢰리의 《알체스트》 3막 7장 중, 알시드의 레시타티프



이처럼 뢰리는 레시타티프를 일반적으로 시의 운율에 따라 리듬을 부가했으나, 때로는 가사의 의미를 보다 더 잘 표현하기 위해서 자유로운 박자와 리듬을 선택하기도 했다. 그리고 이러한 방식은 점차 더 선호되어 갔다. 극작가이기도 했던, 마르몽텔은 “프랑스 레시타티프는 균일한 리듬도 선율도 아니다”라고 적으면서, 박자 기호에 의해 ‘정량되는’ 이탈리아의 레치타티보와는 달리, 프랑스 레시타티프는 ‘비정량적’이라고 밝혔다.<sup>110)</sup> 루소 역시 『백과전서』의 “레시타티프” 항목에서 이탈리아 레시타티프는 보통 4박자를 사용하는 반면, 프랑스 레시타티프는 모든 박자를 혼합하여 사용한다고 밝혔다.<sup>111)</sup> 또한 프랑스의 작가 장-레오노르 르 갈루아 드 그리마레스트(Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, 1659~1713)도 이들과 유사하게 레시타티프가 노래되는 동안, “가수는 노래의 주인으로, 자신의 표현을 위해 박자를 마음대로 할 수 있다”라고 말했다.<sup>112)</sup>

한편, 뢰리의 레시타티프는 이탈리아의 레치타티보와 유사하게, 크게 두 가지 유형으로 나누어 볼 수 있다. 오케스트라 반주의 유무에 따라, ‘상플’(simple)이라고도 불리는 ‘레시타티프 오르디네르’(récitatif ordinaire)와 ‘레시타티프 오블리제’(récitatif obligé)로 말이다. 우선, ‘레시타티프 오르디네르’는 오직 저음 악기인 바스 콩티뉴(basse continue)에 의해서만 반주되는 것으로, 뢰리의 음악비극에서 가장 많이 찾아볼 수 있는 유형이다. 이 레시타티프는 가사의 운율 체계를 최대한 희생하지 않고 따르는 것으로, 극의 빠른 전개와 극의 연속성에 초점을 맞추고 있다. 한편 1676년 《아티스》에 이르면, 뢰리는 비교적 정량적으로 진행되던 레시타티프 오르디네르에 가사를 보다 더 표현적으로 나타내기 위해 변화를

110) *Ibid.*, p.107.

111) Jean-Jacques Rousseau, “RÉCITATIF”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Vol. 13 (Paris, 1765), p.855.

112) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, pp.107-108.

주기 시작했다.<sup>113)</sup> 이러한 대표적인 예로 《아르미드》의 2막 5장에 나오는 아르미드의 모놀로그를 살펴 볼 수 있을 것이다. 이 노래는 툴리의 음악비극 가운데 가장 인상적인 레시타티프 오르디네르 중 하나로, 마법사 아르미드의 내적 갈등을 잘 드러내 준다. 그녀는 자신의 계획을 좌절시킨 기사 르노(Renaud)를 죽이고 싶지만, 그를 향한 자신의 치명적인 욕망으로 괴로워한다. 툴리는 복수와 사랑이라는 상반된 감정으로 혼란스러워 하는 아르미드의 레시타티프에 과장된 휴지 뿐 아니라 마치 에르(air)와 같은 도약하는 선율을 빈번히 사용함으로써, 이를 보다 더 극적으로 표현하고자 했다(악보 3 참조).

[악보 3] 툴리의 《아르미드》 2막 5장 중, 아르미드의 모놀로그, 마디 36-40

A. di - re Frap-pous Ciel! qui peut m'ar-re - ter? A-che-oons... je fre

B.C.

6

A. mis! Ven-geons - nous... je sou - pi - re! Est-ceain-si que je

B.C.

더욱이, 이 레시타티프는 프랑스의 레시타티프 오르디네르 가운데 모범으로 여겨져, 이후 라모의 이론서에서도 빈번하게 인용되었다.<sup>114)</sup>

두 번째 유형인 ‘레시타티프 오블리제’는 오케스트라 반주가 수반되어 있는 것으로, 1679년의 《벨레로폰》 이후로 중요하게 사용되었다(악보 4 참조).<sup>115)</sup>

113) *Ibid.*, p.108.

114) 라모는 『음악 이론의 새로운 체계』(1726)의 pp.88-90에서 이 곡을 실었고, 또한 1754년에 출판된 『음악과 그 원리에 대한 우리의 직관에 관한 관찰』의 pp.69-122에서 루소와 논쟁하기 위해 이 모놀로그를 한 번 더 사용했다. 1760년에 출판된 『음악 실제에 대한 규범』의 pp.168-170에서 라모는 상세한 화성 분석을 포함하기도 했다. *Ibid.*, p.109.

115) *Ibid.*, p.110.

[악보 4] 뢰리의 《아마디스》 2막 3장 중, 아르카라우스(Arcalaüs)의 레시타티프  
오블리제

Violons

A.

B.C.

Dans un piè - ge fa - tal son mauvais sort l'a - mè - ne

뢰리는 후기 작품으로 갈수록 극적 표현을 위해 레시타티프 오블리제를 이전 보다 더 효과적으로 사용하였다.

이처럼, 뢰리는 이탈리아 오페라와는 달리, 극의 연속성을 위해 레시타티프를 주도적으로 사용했을 뿐 아니라, 따로 분리되고 오래 지속되는 에르를 최대한 피했다. 뢰리는 긴 솔로 노래들을 이야기 전개를 해치지 않는 선에서 막의 시작이나 대화의 종결 부분에 주로 두었다. 이 외에 보통 극적 대화에서 발전되어 갈등을 겪는 감정이나 생각들이 전달되는 많은 수의 에르는 대체로 짧고 절제된 선율로 레시타티프의 낭송적인 특성을 완전히 버리지 못했다. 레시타티프와 에르의 유사한 양식은 둘 사이의 이행을 자연스럽게 도왔다.<sup>116)</sup> 이에 따라, 청중들이 레시타티프와 에르를 귀로 구별해 내는 것은 결코 만만치 않았다. 이는 파리의 왕립음악원에 처음으로 방문한, 이탈리아의 극작가인 카를로 골도니(Carlo

116) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.16.

Goldoni, 1707~1793)의 글에 잘 묘사되어 나타난다.

나는 아리아를 기다렸다. … 무용수들이 나왔다. 그리고 나는 아리아 없이 이 막이 끝났다고 생각했다. 그러나 내 옆자리에 앉은 사람들은 내가 방금 들은 장면들에서 6개의 아리아가 있었다고 말하며, 나를 비웃었다. 아니, 어떻게 이것들을 아리아라고 할 수 있겠는가? 나는 귀가 먹지 않았다. 오케스트라 악기들은 노래를 반주했다. … 그러나 나는 이 모든 것이 레치타티보를 위한 것이라고 생각했다.<sup>117)</sup>

골도니 외에도, 1726~27년 동안 프랑스에 방문한 독일의 플루트 연주자 요한 요하임 크반츠 (Johann Joachim Quantz, 1697~1773)도 이와 유사한 반응을 보였다.

레치타티보는 너무 많이 노래되고, 아리아는 너무 적다. 한 오페라에서 어떤 부분이 레치타티보이고 아리오소인지 알아맞히는 것은 정말 어렵다.<sup>118)</sup>

하지만 에르는 규칙적인 박자와 리듬으로 레시타티프와 분명히 구별된다. ‘에르 드 쿠르’(air de cour)와 같은 프랑스의 전통적인 양식 뿐 아니라, 이탈리아의 영향이 두드러지게 나타나는 에르는 비록 음절적으로 주로 진행되기는 하나, 아름다운 선율과 더불어 짧은 2부분이나 3부분, 그리고 론도와 같은 뚜렷한 형식으로 되어 있다. 실제로, 웰리는 2부분 형식의 에르를 가장 많이 사용하였다.<sup>119)</sup>

한편, 에르는 기능에 따라, ‘대화 에르’와 ‘모놀로그 에르’, 그리고 ‘춤 에르’로 나누어 볼 수 있다.<sup>120)</sup> 먼저, ‘대화 에르’는 레시타티프 사이에 배치되어 있는 짧은 노래로, 극의 흐름을 방해하지 않는다. 이 노래는 오케스트라에 의해 반주되기도 하지만, 주로 바스 콩티뉴에 의해 반주됨으로써 레시타티프와 혼동을 일으킨다. 두 번째 ‘모놀로그 에르’는 무대 위에 홀로 남은 배우가 자신의 비밀스런 깊은 감정을 아름다운 선율로 청중들에게 내비치는 것으로, 보통 한 장에 달한다. 대화 에르 보다 긴 이 노래는 각 막의 시작이나 끝 부분에 주로 배치함으로써 극

---

117) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.110.

118) *Ibid.*, p.111.

119) Anthony에 의하면, 웰리의 음악비극 가운데 432개의 노래가 2부분 에르, 83개가 론도 에르, 그리고 55개가 3부분 에르에 해당한다고 밝혔다. *Ibid.*, p.111 참조.

120) *Ibid.*, p.111.

의 진행을 최대한 방해하지 않는다. 마지막으로, 주로 디베르티스망에 삽입되는 ‘춤 에르’는 춤의 형식이나 박자, 리듬의 특징을 따르는 것으로, 때론 화려한 기교가 나타나기도 한다.

### (3) 디베르티스망

음악비극에서 음악은 극적 전개에 종속되어 꽤나 엄격하게 제한되었다. 그러나 음악비극은 처음 탄생될 때부터 ‘감각적 쾌락’을 충족시켜야 한다는 전통적인 신념을 유지해 왔다.<sup>121)</sup> 그리고 이는 디베르티스망(divertissement)에서 가장 잘 구현된다.

디베르티스망은 제약이 많던 음악에 대항되는 것으로, 춤과 합창, 에르, 그리고 초자연적인(le merveilleux) 볼거리와 기악 연주 등이 나타난다. 이는 청자의 정신과 눈, 그리고 귀를 사로잡는 장식적인 부분으로, 실질적으로 극적 전개와 크게 상관없다. 그렇지만 이것이 극과 전혀 관련되어 있지 않은 것만은 아니다. 디베르티스망은 등장인물들의 입장이나 행진, 혹은 그들이 신께 올리는 의례 등을 포함하여 귀환, 장례식, 결혼식 등의 행사로, 이야기의 전개와 밀접하게 연결되어 있기도 하기 때문이다. 하지만 킬리는 거의 모든 막에 디베르티스망을 삽입하였을 뿐 아니라, 전체 작품의 1/3 이상에 달할 정도로 길게 지속함으로써 극적 단절을 필연적으로 야기 시켰다.

디베르티스망은 전원극과 궁정발레, 그리고 코메디 발레 등에서 비롯된 것으로, 절대주의에 대한 영광의 중요한 상징이었다.<sup>122)</sup> 디베르티스망에는 당대 특권을 가진 청중들의 취향을 맞추기 위해 합창과 에르, 그리고 작은 앙상블과 같은 노래가 포함되기도 하지만, 그 무엇보다도 춤이 수반되는 춤곡이 중심을 이루었다. 그리고 이는 어찌면, 킬리의 이력과도 연결 지어 볼 수 있을 것이다. 1652년 루이 14세의 무용수로 처음 고용된 킬리는 훌륭한 무용수이기도 했던 루이 14세를 위해 춤곡을 많이 편곡하고 작곡하였다. 이처럼 궁정 발레와 코메디 발레의 무용수이자 작곡가로서 그 누구보다도 당대 춤에 익숙했던 그는 비교적 쉽게 춤곡들을 자신의 음악비극에 넣었다. 그리고 그는 자신의 악보에 춤 이름을 표기해 둬

---

121) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.7.

122) *Ibid.*, p.16.

으로써, 당대 어떤 춤이 선호되었는지 알 수 있게 해 주었다(표 4 참조).<sup>123)</sup>

[표 4] 뤼리의 음악비극에 삽입된 춤곡<sup>124)</sup>

춤 이름	박자	수
미뉴에트(Menuet)	3박자 춤	47
가보트(Gavotte)	2박자 춤	17
지그(Gigue)	2박자 춤	10
샤콘느(Chaconne)	3박자 춤	8
부레(Bourrée)	2박자 춤	8
카나리(Canarie)	2박, 3박	5
사라방드(Sarabande)	3박자 춤	4
파사칼리아(Passacaille)	3박자 춤	4
파스피에(Passepied)	3박자 춤	2
루르(Loure)	2박자 춤	2
리고동(Rigaudon)	2박자 춤	2

비록 위의 표에는 행진곡(Marche)이나 등장인물들이 입장하는 곡(Entrée)이 빠져 있긴 하지만, 뤼리는 당대 가장 인기 있는 춤곡 중 하나인 3박자 ‘미뉴에트’를 독 보적으로 가장 많이 사용하였다. 실제로 이 춤곡들은 춤의 반주를 위한 기능적인 음악으로, 단순한 형식과 안정적인 조성 안에서 춤 리듬을 모방하며 진행된다.

뤼리는 디베르티스망을 거의 모든 막마다 삽입했으며, 특히 해피엔딩의 결말에 따라 종종 이것으로 작품을 종결짓기도 했다. 그러나 후기 음악 비극에 이르러서는 점차 극적 전개와 디베르티스망이 보다 더 밀접하게 관련지어지기 시작했다. 이에 관한 가장 좋은 예시는 1685년에 공연된 《롤랑》의 4막 3-5장에 걸쳐 나오는 “마을 결혼식”(Noces de village) 장면일 것이다.<sup>125)</sup> 롤랑은 사랑하는 연인

123) Rebecca Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera: A History* (New York: Cambridge University Press, 2016), p.92.

124) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.134.

뤼리의 오페라에 사용된 춤곡 목록은 Meredith Ellis, “Inventory of the dances of Jean-Bapists Lully”, pp.21-55 참조. [Little, Meredith Ellis, and Marsh, Carol G., *La Danse Noble. An Inventory of Dances and Sources* (New York: Broude Brothers Limited, 1992).]

안젤리크(Angélique)를 구하기 위해 숲속을 홀로 헤매다 마을에서 열리는 결혼식을 보게 된다. 3장은 ‘마을 결혼식’ 장면으로 행진곡, 합창, 미뉴에트, 에르, 그리고 양치기들의등장이 나타난다. 이 결혼식은 5장까지 계속되는데, 롤랑은 이 축제에서 안젤리크가 자신을 배신했다는 이야기를 전해 듣고는 그녀에 대한 복수를 다짐하며 극적 긴장감을 고조시킨다. 이처럼, 뮐리의 후기 음악비극에 이르면, 디베르티스망은 여흥과 내러티브의 두 가지 목적을 모두 다 충족시켜 나간다.

이와 같이, 뮐리는 음악비극의 창시자로 프랑스 뿐 아니라 영국과 독일의 작곡가들에게도 많은 영향을 미쳤다. 당대 영국의 아마추어 음악가이자 변호사였던 로저 노스(Roger North, 1653~1734)는 “도시의 모든 작곡가들이 뱃티스트 [뮐리]의 방식을 모방하는 데에 안간힘을 쓴다”라고 말할 정도였다.<sup>126)</sup> 프랑스 양식을 배우기 위해 프랑스 여행을 떠난 영국 작곡가 펄햄 험프리(Pelham Humfrey, 1647~1674) 역시, 1664년 뮐리의 작품을 듣고는 “완벽한 그 분”(monsieur absolute)이라며 찬사를 보냈다.<sup>127)</sup> 한편, 1686년 2월 뮐리의 《카드뤼스와 에르미오느》는 런던에서 공연되었고, 이 공연을 본 작곡가 헨리 퍼셀(Henry Percell, 1659~1695)은 자신의 기악 음악에 뮐리의 음악을 차용하기도 했다.<sup>128)</sup> 더욱이 18세기 초 독일에서는 프랑스 양식이 엄청난 유행을 끌게 되었는데, 이는 게오르크 필리프 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681~1767)의 논평에서 볼 수 있다.

프랑스 에르가 이탈리아 칸타타의 인기를 빼앗았다. 나는 독일인, 영국인, 러시아인, 폴란드인, 그리고 심지어 유대인마저도 뮐리의 《벨레로폰》과 《아티스》의 구절을 외울 정도라는 것을 알고 있다.<sup>129)</sup>

이처럼 국내외에서 엄청난 성공을 이룩한 뮐리는 1687년 3월 22일, 55세의 나이로 세상을 떠나게 된다. 작곡가가 죽으면 그 작품이 잊히기 마련이지만, 뮐리는

125) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.101.

126) *Ibid.*, p.140.

127) *Ibid.*, p.140.

128) *Ibid.*, p.140.

129) Wilfrid Mellers, *François Couperin and the French Classical Tradition* (Dover Publications, 1950), p.280. (Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.141 재인용.)

프랑스 음악의 열렬한 지지자들에 의해 그의 죽음 이후에도 프랑스 음악의 수호 성인으로서 프랑스 양식의 전형, 즉 “프랑스 음악의 아버지”<sup>130)</sup>가 되었다. 그가 정립한 음악비극은 단지 예술의 한 장르가 아니라, 국가적 정체성으로 여겨졌다. 루이 14세가 “짐이 곧 국가다”(L’Etat, c’est moi)<sup>131)</sup>라고 말한 것처럼 “짐이 곧 음악”(La Musique, c’est moi)<sup>132)</sup>이었던 것이다.<sup>132)</sup> 따라서 뤼리 이후의 작곡가들은 특히, 음악비극을 작곡하는 작곡가들은 프랑스의 완벽한 취향을 이룩한 뤼리의 음악적 모범을 따라 그와 필히 경쟁을 해야만 했으며, 그의 후계자가 되기 위해 노력했다.

## 2. 뤼리와 라모 사이의 음악비극 작곡가들, “프레라미스트”<sup>133)</sup>

뤼리가 세상을 떠난 이후, “프레라미스트”라고 불리는 프랑스 작곡가들이 대두되었다. 이들은 1687년 뤼리의 죽음 이후, 그리고 1733년 라모의 첫 음악비극이 나오기 전까지 약 46년간 활발하게 활동한 작곡가들로, 뤼리와 라모의 음악비극을 잇는 가교 역할을 한다. “프레라미스트”의 대표적인 작곡가로는 뤼리의 제자였던 파스칼 콜라스와 마랭 마레(Marin Marais, 1656~1728), 그리고 앙리 데마레(Henri Desmarests, 1661~1741)를 위시하여, 마르크-앙투안 샤르팡티에(Marc-Antoine Charpentier, 1643~1704), 앙드레 캉프라(André Campra, 1660~1744), 미셸 피놀레 드 몽테클레르(Michel Pignolet de Montéclair, 1667~1737), 앙드레 카르디날 데스투쉬(André Cardinal Destouches,

130) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.145.

131) 루이 14세는 실제로 이렇게 말한 적은 없다고 한다. 하지만 이 발언은 루이 14세의 절대주의 권력을 그 무엇보다도 잘 나타내 준다.

132) Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music* (Oxford: New York: Oxford University Press, c2010), p.89.

133) “프레라미스트”(Préramistes)란 용어가 누구에 의해 어디에서 처음 사용되었는지는 분명하지 않으나, 1913년에 출판된 *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (ed. A. Lavignac, Paris: C. Delagrave)에 이 용어가 이미 빈번하게 사용되는 것으로 보아(pp.1364, 1372-3, 1375, 1388, 1402) 그 이전에 정립되었을 것으로 여겨진다. [<https://archive.org/details/encyclopiedela00laurgoog> 참조.]



1672~1749), 장-조세프 무레(Jean-Joseph Mouret, 1682~1738) 등을 꼽을 수 있다. 이들은 시대가 점차 변화했음에도 불구하고, 그리고 이미 다른 작품들로 성공을 거두었음에도 불구하고, 뮐리가 이룩한 영광을 계승하기 위해 음악비극을 작곡해냈다. “프레라미스트”는 43년간 약 58개의 음악비극을 파리의 왕립음악원의 무대에 올렸는데, 이 작품 가운데 14개는 3번 이상 재공연 될 정도로 뮐리 당대에 맛먹을 만한 인기를 누렸다.<sup>134)</sup>

그러나 그들의 음악비극들은 오랫동안 뮐리의 작품을 그저 모방한 진부한 것에 불과한 것으로 치부되어 왔다. 프랑스의 음악사가이자 비평가였던 구스타프 슈케(Gustave Chouquet, 1819~1886)<sup>135)</sup>는 무차별적으로 이들을 가리켜 “뮐리의 모방자”라고 칭하였을 뿐 아니라, 하스(Hass)는 “콜라스, 데마레, 캉프라, 데스투쉬의 음악비극들은 뮐리를 노예같이 모방한 것”이라고 폄하하기도 했다.<sup>136)</sup> 실제로 “프레라미스트”는 뮐리가 세운 음악비극의 모범에 따라 음악을 작곡해 나갔다. 프랑스 서곡과 표현적인 레시타티프, 그리고 극적 전개를 방해하지 않는 짧은 2부분 형식의 에르와 각 막의 시작이나 종결 부분에 나오는 모놀로그 에르, 마지막 막으로 합창과 춤 등이 포함되어 있는 디베르티스망을 말이다. 이처럼 그들은 뮐리를 기준으로 삼아 음악비극을 작곡해 나갔다. 그러나 그들이 모방자에만 그친 것은 결코 아니었다.

“프레라미스트”의 몇몇 음악비극들은 뮐리와 라모에 버금가는 높은 가치 평가를 받을 수 있는 것들이다. 《메데》(Médée)를 비롯한 샤르팡티에의 많은 음악비극들과 콜라스의 《테티스와 펠레》(Thétis et Pélée), 캉프라의 《탕크레드》(Tancrede), 《이도메네》(Idoménée), 데마레의 《베누스와 아도니스》(Vénus et Adonis)와 《디동》(Didon), 그리고 캉프라의 《타우리드의 이피제니》(Iphigénie en Tauride), 데스투쉬의 《옹팔르》(Omphale)와 《그리스의 아마디스》(Amadis de Grèce), 마레의 《알시오느》(Alcyone)와 《세멜레》(Sémélé), 몽테클레르의 《예프테》(Jephté) 등이 그 대표적인 작품이다.<sup>137)</sup> 이 작품들은 뮐리의 전통을 토대로 하고 있지만, 변화하는 시대의 취향에 발맞추어 새로운 움직임들이 나타났다.

우선, 뮐리가 세상을 떠나자, 프랑스에는 이전보다 더 이탈리아 음악이 큰 영향

134) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.150.

135) Gustave Chouquet, *Histoire de la Musique Dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours* (1873) 참조.

136) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.154.

137) *Ibid.*, pp.153-154.

을 끼치기 시작했다. 뮐리는 살아생전에 독점권을 내세워 엄격하게 오페라, 즉 음악비극을 통제해 왔다. 특히, 이탈리아 양식은 당대 엄청난 인기에도 불구하고 그에 의해 배척당했다. 하지만 뮐리의 죽음 이후, 그리고 그의 독점권의 종결 이후, 음악비극은 보다 더 자유롭게 작곡되었을 뿐 아니라, 이탈리아 양식으로부터 많은 영향을 받게 되었다. 1691년 왕립음악원에서 초연된 콜라스의 음악비극 《아스트레》(Astrée)에는 3개의 이탈리아 양식의 아리아가 등장하며, 1694년에 작곡된 샤르팡티에의 《메데》에는 ‘이탈리아인’(Une Italienne)이라고 명시된 여성등장인물을 위한 이탈리아 양식의 아리아가 한 곡 나타난다(악보 5 참조).<sup>138)</sup>

[악보 5] 샤르팡티에의 《메데》 2막 7장 중, 이탈리아 여성의 노래

Une Italienne

cuo - re non ha - - - - - O

B.C.

이 작품들을 시작으로, 이탈리아 양식의 음악은 점차 프랑스 작품에서 많은 부분을 차지하게 되었다. 음악 이론가이자 작곡가였던 세바스티앵 드 브로사르(Sébastien de Brossard, 1655~1730)는 『음악사전』(Dictionnaire de musique)을 이탈리아 용어에 맞추어 정리했을 뿐만 아니라, “프랑스에서는 지금보다 더 이탈리아 음악에 관심과 열정을 보인 적이 없다”라고 밝힐 정도였다.<sup>139)</sup> 이와 같이 이탈리아 음악의 양식은 프랑스에서 인기를 끌기 시작했고, 열렬한 지지 또한 받게 되었다.

이에 따라, 음악비극은 극적 내러티브를 위해 짧고 낭송적인 에르가 주도되었던 뮐리의 작품과는 달리, 이탈리아 오페라와 유사하게 청중들의 관심을 끄는 길고 화려한 에르가 점차 더 많이 사용되기 시작했다. 이는 바슐리에(Bachelier)가 실패한 음악비극에 관해 보고한 글에서도 엿볼 수 있다.

138) *Ibid.*, p.143.

139) *Ibid.*, p.143.

짧은 에르들이 있는 오페라는 항상 실패할 것이다. 이는 우리를 졸리게 할 뿐이다. 이 에르들에 아름다움을 되찾게 하기 위해서는 장식을 해야만 한다.<sup>140)</sup>

“프레라미스트”는 에르를 짧은 2부분 형식이나 론도 형식으로 작곡함으로써 켈리의 전통을 여전히 따랐지만, 보다 더 넓은 음역과 긴 프레이즈의 표현적인 선율로 장식해 나갔다.<sup>141)</sup> 이러한 예로, 캉프라가 1702년 작곡한 음악비극 《탕크레드》의 4막 1장에 나오는 탕크레드의 모놀로그 에르 “어두운 숲이여”(sombres forêts)를 살펴볼 수 있을 것이다. 이 노래는 비록 음절적으로 진행되기는 하나, 마치 헨델의 아리아를 떠오르게 하듯 길고 넓은 선율로 진행된다(악보 6 참조).<sup>142)</sup>

[악보 6] 캉프라의 《탕크레드》 4막 1장 중, “어두운 숲이여”, 마디 14-17

T. som - bres fo - rêts de - meu - re re - dou ta - ble

violons

B.C.

특히, 이 에르는 첫 부분(마디 14-32)의 가사와 음악이 후반부(마디 50-68)에 동

140) *Ibid.*, p.150.

141) *Ibid.*, p.160.

142) *Ibid.*, p.160.

일하게 반복됨으로써, 이탈리아 양식의 다 카포 아리아(da capo aria)를 연상시킨다.

더욱이 이러한 특성을 가진 노래는 이후 프랑스에서 ‘아리에트’(ariette)라는 이름으로 불리게 되었다. 아리에트는 프랑스의 다 카포 아리아와 같은 것으로, 비르투오소적인 노래이다. 당대 사람들은 이를 그 나름대로 정의내리고자 했다. 대본가였던 루이 드 카위사크(Louis de Cahusac, 1706~1759)는 “우리는 이[다 카포 아리아]를 ‘아리에트’라고 명명하는데, 정확한 번역어는 ‘에르’이다”라고 말하며<sup>143)</sup>, 아리에트를 에르와 동일한 것으로 여겼다. 그러나 피에르 장-밥티스트 누가레(Pierre Jean-Baptiste Nougaret, 1742~1823)는 아리에트와 에르를 구분 짓고자 했다.

아리에트는 이탈리아 아리아에서 비롯된 것으로, 선율이 화려하게 장식되어 있다. 우리가 프랑스에서 에르라고 부르는 노래는 비교적 단순하고 온화한 선율을 지닌다. 프랑스 음악가들은 아리에트에서 자신의 모든 재능과 가수의 목소리를 뽐내고자 한다.<sup>144)</sup>

그리고 이는 루소의 글에서 유사하게 살펴 볼 수 있다.

… 영혼을 감동시키는 이탈리아의 위대한 음악 작품들, 즉 눈물을 자아내고 가장 생생한 영상을 제공하며, 가장 생동감 있는 상황을 담아내고 작품이 표현하는 모든 열정으로 영혼을 가득 채우는 그러한 훌륭한 걸작들을, 프랑스인들은 ‘아리에트’라고 부른다. 그들은 자신들의 오페라 장면에서 삽입되는 진부한 짧은 노래들에 ‘에르’라는 이름을 붙이며, 그것이 큰 소리 없이 일정한 소리로 불러져 듣는 이 모두를 잠들게 할 만큼 길게 질질 끌고 지루한 비탄에 잠긴 것일 경우 특별히 ‘모놀로그’라고 부른다.<sup>145)</sup>

일반적으로 아리에트는 18세기에 보통 “론도(en rondeau)나 다 카포 형식으로, 목소리를 과시할 수 있는(faire briller la voix)” 것으로 정의 내려졌다.<sup>146)</sup> 그리

---

143) *Ibid.*, p.161.

144) *Ibid.*, p.161.

145) Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 1753. (Strunk, *Strunk's Source Readings in Music History*, p.905 재인용.)

146) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.161.

고 이는 주로, 음악비극에서 화려하고 장식적인 기능을 가지고 있는 디베르티스망이나 각 막의 시작과 마지막에 포함되었다. 음악비극에서 처음으로 사용된 아리에트는 캄프라의 《이포다미》(Hippodamie, 1708)에서 였다.<sup>147)</sup> 이후 아리에트는 보다 화려한 장식으로 길게 꾸며지게 되었는데, 이는 파리넬리(Farinelli, 1705~1782)와 같은 이탈리아 카스트라토에 버금가는 기교를 지닌 테너 피에르 젤리오트(Pierre Jélyotte, 1713~1797)나 소프라노 마리 펠(Marie Fel, 1713~1794)이라는 가수들 덕분이었다.

… 그[젤리오트]는 아름다운 목소리로 작곡가들의 생각을 더해 주었고, 대중들에게 경이를 느끼게 했다. 그는 독특한 음색의 고귀함과 우아함으로, 이탈리아의 모든 카스트라토를 잊게 해 주었다.<sup>148)</sup>

펠은 경탄할만한 여배우다. 그녀는 듣기 좋은 밝고 훌륭한 목소리로 세심하게 노래한다. 외국에서 온 방문객들은 그녀를 프랑스의 선두적인 여성 가수로 여길 정도였다. … 그녀는 은빛 음색을 지녔다.<sup>149)</sup>

위의 글에서 볼 수 있는 것처럼, 이들은 작곡가들과 대중들로부터 엄청난 지지를 얻게 되었다.

이처럼 “프레라미스트”는 이탈리아 음악 양식에서 영향을 받은 한편, 뮐리에 의해 정립된 음악비극의 어법을 확장해 나갔다. 이들은 뮐리에게서 거의 찾아볼 수 없는 먼 조로의 전조와 함께, 대담한 화성적 언어를 사용했다. 뮐리가 화성을 안정적이고 느리게 진행시킨 것과는 달리, “프레라미스트”는 반음계와 감7화음과 반감7화음과 같은 불협화음을, 그리고 먼 조로의 전조를 비교적 빈번하게 사용하였다. 더욱이 이는 훗날 라모에게도 영향을 미치게 된다.

“프레라미스트”는 또한 반주, 특히 춤의 반주로 주로 기능했던 오케스트라의 역할을 보다 더 강조함으로써 기악 부분을 확장해 나갔다. 이는 특히 자연 묘사에서 두드러지게 나타났다. 물론 뮐리가 1687년에 작곡한 《알체스트》의 1막 8장에 “바람”(Les Vents)이라는 표제가 붙은 30마디의 긴 오케스트라 부분을 삽입하

147) David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism* (New York: Cambridge University Press, 2004), p.182.

148) *Ibid.*, p.184.

149) *Ibid.*, p.183.

기도 하였으나, “프레라미스트”는 이를 보다 더 확대하여 극적인 자연 현상을 묘사하기에 이르렀다. 예컨대, ‘폭풍’은 당대 가장 즐겨 사용된 것 중 하나로, 훗날 라모도 작곡했다. 1689년 콜라스가 《테티스와 펠레》의 2막 7-9장에 걸쳐 ‘폭풍’을 묘사한 것을 시작으로, 캉프라와 데마레, 그리고 마레 등과 같은 작곡가들이 이를 빈번하게 차용했다.<sup>150)</sup> 이 가운데, 마레의 《알시온느》(Alcyones)의 3막 4장에 나오는 “폭풍우”(Tempête)는 가장 대표적인 예이다(악보 7 참조).<sup>151)</sup>

[악보 7] 마레의 《알시온느》 3막 4장 중, “폭풍우”와 “바람”

#### 1) 폭풍우

Tempête

The musical score is titled "Tempête". It consists of three staves: Violons (Violins), Basses de violon (Violoncelles), and Contrebasses et Basse continue (Double Basses and Continuo). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Violins part begins with a rest, followed by a melodic line. The Violoncelles and Double Basses parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

150) 캉프라의 《에지오느》(Hésione, 1700), 데마레의 《타우리드의 이피제니》(1704), 마레의 《알시온느》(Alcyones)에 오케스트라 “폭풍” 장면이 나옴.

151) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeulx to Rameau*, pp.155-156.

## 2) 바람

Très vite

The musical score is written in 3/8 time and consists of two systems. The first system includes a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Ciel. O Ciel. quel ag - greux o'. The keyboard accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

이와 더불어, “프레라미스트”는 각각의 악기마다 가지고 있는 음색을 주의 깊게 고려하여 악기를 편성하였다. 그들은 목가적인 장면에 플루트와 오보에와 같은 관악기를 사용한 것과 같이, 각 악기마다 관용적인 어법을 부가했을 뿐만 아니라, 서로 어울리는 악기들을 조화롭게 결합시켜 나갔다. 이처럼 이들은 극의 성격과 특징에 맞추어 보다 더 세심하게 관현악법을 적용시켰다.

한편, 뮐리와 퀴노의 음악비극이 “프레라미스트” 시대에 와서 가장 중요한 변화를 맞이한 것은 바로, 춤이 들어가 있는 디베르티스망이었다. 그들은 뮐리가 사용한 것보다 더 다양한 춤을 삽입하였고<sup>152)</sup>, 이전보다 더 풍성한 볼거리를 제공함으로써 디베르티스망을 확장시켜 나갔다. 이는 캠프라의 마지막 음악비극 《아

152) Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera*, p.220.

실르와 데이다므》(Achille et Déidame, 1735)에 대한 비평에서 추측하여 볼 수 있다.

이 작품의 주제를 디베르티스망이 완전히 삼켜버렸다. 어느 누구도 이 작품을 비극이라 부르길 원치 않았다.<sup>153)</sup>

이와 같이 “프레라미스트”는 디베르티스망을 확대함으로써, 춤을 이전보다 더 많이 사용하였다. 이는 1684년에 작곡된 뮐리의 《아마디스》와 1702년에 작곡된 캉프라의 《탕크레드》에 삽입된 춤의 수를 비교해 보면 그 차이를 분명히 알 수 있다(표 5 참조).

[표 5] 뮐리의 《아마디스》와 캉프라의 《탕크레드》에 사용된 춤곡의 수<sup>154)</sup>

	뮐리의 《아마디스》	캉프라의 《탕크레드》
프롤로그	3	6
1막	3	2
2막	2	4
3막	2	4
4막	2	2
5막	1	5
총	10	23

더욱이 “프레라미스트”는 뮐리의 작품에서 찾을 수 없는 새로운 춤들을 도입했다. 이들은 리고동(rigaudon), 탕부랭(tambourin), 뮈제트(musette), 콩트르당스(contredanse)와 같은 프랑스 춤 뿐 아니라, 파스투렐르(pastourelle)라는 이탈리아 춤도 가져왔다.<sup>155)</sup> 또한 춤 이름이 붙어 있지 않은 춤곡들도 소개했는데, 이는 엄격한 형식과 리듬을 따르는 이름 붙어 있는 것들보다 훨씬 더 자유로운 진행을 가능케 해준다. 따라서 “프레라미스트”는 이름 없는 춤곡들을 통해 극적인 묘사와 다양성을 꾀하고자 했다.<sup>156)</sup>

153) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.161.

154) *Ibid.*, p.162.

155) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.20.

156) *Ibid.*, p.20.



이처럼, “프레라미스트”는 뽀리가 이룩한 프랑스 음악의 정수인 음악비극을 계승하여 발전시키기 위해 부단히 노력하였다. 그러나 그 어느 누구도 뽀리의 ‘후계자’가 되지는 못했다. 그리고는 1733년 10월 1일 라모의 음악비극 《이폴리트와 아리시》가 파리의 왕립음악원의 무대에 처음 올려지게 된 것이다. 이 공연을 본, 73세의 노년이 된 캉프라는 콩티 공(Prince de Conti, Louis François I, 1717~1776)에게 다음과 같이 말했다.

전하, 이 작품은 10개의 오페라를 만들 정도로 풍성한 음악을 가지고 있습니다.  
이 사람은 우리 모두[의 작품]를 무색하게 만들 것입니다.<sup>157)</sup>

라모의 음악비극이 세상에 나온 바로 그 날, “프레라미스트”의 시대는 결국 막을 내리게 되었다. 그들은 자신들을 칭하는 이름처럼 라모를 예비하였다. 라모는 “프레라미스트”가 닦아 놓은 길을 따라, 뽀리를 잇는 프랑스를 대표하는 음악비극의 작곡가가 된다.

### 3. 라모의 음악비극

이 음악가[라모]로 말하자면 그는 우리가 100여 년 전부터 읊어온 뽀리의 단선을 성가로부터 우리를 해방시켰고, ... 우리는 그에게서 여러 편의 오페라를 얻었으니, 거기에는 화성, 노래의 단편들, 일관성 없는 사상, 소란, 비상, 개선, 창, 영광, 중얼거림, 숨 가쁜 승리, 영원토록 계속될 무도곡 등이 있다.<sup>158)</sup>

라모는 1733년 자신의 첫 음악비극 《이폴리트와 아리시》를 세상에 내놓음으로써, 작곡가로서 명성을 얻게 된다. 이는 1722년 이론가로서의 자신의 입지를 다진 지 11년 만으로, 이때 라모의 나이는 50세였다. 그는 꽤 늦은 나이에 작곡가로서 성공을 거두게 되었지만 죽을 때까지, 약 31년간 활발한 작곡 활동을 펼쳐 나가며 프랑스에서 최고로 칭송받는 음악가가 된다. 당시 프랑스에서는 그 어

157) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.193.

158) Diderot, 『라모의 조카』, pp.12-13.

떤 작곡가의 작품도 라모의 작품보다 더 많이 공연되지 못했을 정도였다고 한다. 이처럼 라모는 18세기 프랑스를 대표하는 작곡가로, 그에 대한 이러한 평판은 주로 극음악에 근거한다.<sup>159)</sup> 라모 역시, 살아생전에 ‘오페라 작곡가’로서 인정받고 싶어 했다.<sup>160)</sup> 이에 따라 그는 음악비극을 비롯하여, 오페라-발레(Opéra-ballets)<sup>161)</sup>와 영웅적 전원극(Pastorales héroïques)<sup>162)</sup>, 서정 희극(Comédies lyriques)<sup>163)</sup>, 그리고 코메디-발레 등과 같은 다양한 장르의 극음악들을 작곡해 냈다. 특히 이 작품들 가운데, 음악비극은 그가 특별히 중점을 둔 장르였다.

음악비극은 절대주의를 상징하는 대표적인 장르로, 당대 점차 변화하는 세상에 따라 사양되고 있었다. 더욱이 이를 확립한 뢰리가 1683년 세상을 떠난 후 그를 잇는 뚜렷한 계승자가 나오지 않는 상태에서, “프레라미스트”에 의해 근근이 이어져 내려오고 있는 실정이었다. 그러나 음악비극은 여전히 프랑스를 상징하는 음악 장르임에 틀림없었다. 이러한 상황 가운데, 라모는 음악비극 《이폴리트와 아리시》를 통해 작곡가로서 첫 성공을 거두었을 뿐만 아니라, 작곡가로서 활동했던 1733년부터 1763년까지 거의 모든 시기에 걸쳐 이 장르에 전념하였다.

라모는 총 5개의 음악비극을 작곡했다. 1733년 《이폴리트와 아리시》를 시작으로, 1737년 《카스토르와 풀뤽》(Castor et Pullux), 1739년 《다르다누스》(Dardanus), 1749년 《조로아스트르》(Zoroastre)를 무대에 올렸다. 그리고 그의 마지막 음악비극 《레 보레아드》(Les Boréades)는 1763년 리허설만 된 채, 공연되지는 않았다. 라모는 5편이라는 어쩌면 굉장히 적은 수의 음악비극만을 작곡한 것처럼 보이지만, 그는 평생에 걸쳐 이 작품들을 개정해 나갔다(표 6 참조).

159) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.164.

160) 라모는 1727년 라 모트(La Motte)에게 쓴 편지에서 자신의 오랜 야망 중 하나가 오페라를 쓰는 것이라고 밝혔다. Arthur Hutchings, “Rameau’s Originality”, *Proceedings of the Royal Musical Association* 91st Sess. (1964-1965), p.40.

161) Les Indes galantes(1735; revised 1736), *Les fêtes d’Hébé or les Talens Lyriques*(1739), *Les fêtes de Polymnie*(1745), *Le temple de la gloire*(1745; revised 1746), *Les fêtes de l’Hymen et de l’Amour or Les Dieux d’Egypte*(1747), *Les surprises de l’Amour*(1748; revised 1757).

162) *Zaïs*(1748), *Naiïs*(1749), *Acante et Céphise or La sympathie*(1751), *Daphnis et Eglé*(1753).

163) *Platée or Junon jalouse*(1745), *Les Paladins or Le Vénitien*(1760).

[표 6] 라모의 음악비극과 개정

작품	작곡	1차 개정	2차 개정
《이폴리트와 아리시》	1733년	1742년	1757년
《카스토르와 폴뤼》	1737년	1754년	
《다르다뤘스》	1739년	1744년	1760년
《조로아스트르》	1749년	1756년	
《레 보레아드》	1756년 리허설		

첫 번째 음악비극 《이폴리트와 아리시》와 세 번째 《다르다뤘스》는 1742년과 1757년, 그리고 1744년과 1760년 각각 두 차례에 걸쳐 개정되었고, 두 번째 《카스토르와 폴뤼》와 네 번째 《조로아스트르》는 각각 한 차례씩 1754년과 1756년에 수정 작업이 이루어졌다. 한편 마지막 《레 보레아드》는 라모 생전에 공연되지 않았기 때문에 개정판 역시 없다. 라모는 당대 비평가나 연주자의 기량에 따라 음악을 조정하거나 불필요한 부분을 삭제하였을 뿐 아니라, 《조로아스트르》의 2막과 3막, 그리고 5막에서처럼 완전히 새로운 음악을 추가하기도 했다. 이처럼 꽤나 광범위한 수정 작업을 걸친 개정판은 원래 작품과는 다른 새로운 작품으로 간주되기도 했다. 실제로, 라모는 1744년에 개정된 《다르다뤘스》를 가리켜 “새로운 비극”(nouvelle tragédie)이라고 불렀다.<sup>164)</sup>

이와 같이 라모의 음악비극은 여러 차례 개정 작업이 요구될 정도로, 끊임없이 당대 비평가들과 지식인들에 의해 논쟁의 중심이 되어왔다. 이는 그의 첫 번째 음악비극 《이폴리트와 아리시》에서부터 나타난다. 더욱이 이 작품은 이 장르를 정립한 뽀렐리와 비교될 수밖에 없었다. 그가 진정한 뽀렐리의 계승자가 될 수 있는지의 여부를 두고 열렬한 찬-반의 논쟁이 이루어지게 되었고, 이는 더 나아가 신-구(新-舊) 논쟁으로까지 확장되었다.

## 1) 뽀렐리와 라모파의 논쟁

방자(Banza)의 모든 공연들 가운데 계속 유지되는 것은 오페라 밖에 없었다.

164) Rameau, *Dardanus*, préface.

우트미우트솔(utmiutsol)과 우트레미파솔라시우트우트우트(utremifasolrasiutut ut)는 저명한 음악가들로서 전자는 늙기 시작했고 후자는 막 태어난 참이었는데, 두 사람은 번갈아가며 오페라 무대를 차지하고 있었다. 우트미우트솔은 간결하고 자연스럽고 단조롭고 가끔은 지나치게 단조로운데, 그건 그의 잘못이다. 젊은 우트레미파솔라시우트우트우트는 기묘하고 화려하고 복잡적이고 어려우며 때로는 지나치게 어렵지만, 그건 어찌면 청중의 잘못이다. … 자연은 우트미우트솔을 선율의 길로 인도했으나, 우트레미파솔라시우트우트우트의 경우는 연구와 경험을 통해서 화성의 근원을 발견했다.<sup>165)</sup>

위의 글은 1748년에 출판된 디드로의 소설 『경솔한 보석들』의 13장 「방자의 오페라에 대하여」(De l'Opéra de Banza)에 나오는 구절이다. 여기에서는 두 음악가, 즉 ‘늙은’ 윌리와 ‘젊은’ 라모가 상징적으로 나타난다.<sup>166)</sup> 전자인 우트미우트솔(CECG)은 윌리를, 그리고 후자인 우트레미파솔라시우트우트우트(CDEFGABCC)는 라모를 가리킨다. 저자인 디드로에 의하면, 윌리의 음악은 단조로운 반면, 라모의 음악은 복잡하고 어렵다. 그러나 그는 라모의 이러한 혁신적인 음악을 이해하지 못하는 것은 청중의 우매함이라고 지적하면서, 라모의 편에 선다. 하지만 이 구절에서 보다 더 주목해야 할 점은 이 소설이 발표될 1748년 당시, 그러니까 윌리가 세상을 떠난 지 60년이 지났음에도 불구하고, 그의 작품이 여전히 무대 위에 올려 졌을 뿐만 아니라 프랑스 오페라의 기준이 되었다는 점일 것이다.

그리고 이보다 15년 앞서, 1733년 10월 1일 파리의 왕립음악원에서 라모의 첫 음악비극 《이폴리트와 아리시》가 초연되었다. 공연 직후, 파리에서는 이 작품에 대한 열렬한 찬사와 더불어 가혹한 혹평이 뒤따랐다. 라모에게 호의적이었던 일명 ‘라모파’(Ramistes, 혹은 Ramoneurs)는 투생 레몽 드 생-마드(Toussaint Rémond de Saint-Mard, 1682~1757)와 그림 남작(Friedrich Melchior, Baron von Grimm, 1723~1807) 등과 같은 주로 문학과 “계몽철학가”들로 이루어져 있었다. 그들은 라모를 가리켜 “우리 시대의 오르페우스”라는 찬사를 보냈을 뿐만 아니라, 극작가 샤를 팔리소(Charles Palissot de Montenoy, 1730~1814)는 훗날 “이[<이폴리트와 아리시>] 공연은 획기적인 사건이었다”<sup>167)</sup>고 회상하기도 했

165) Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, in Diderot: *Écrits sur la musique*, op.cir., p.66. (김혜중, “디드로 작품에 나타난 음악 사상의 근대성”, 『프랑스문학예술연구』 33집 (2010. 8) pp.92-93 재인용.)

166) Simon Trowbridge, *Rameau* (Oxford: Englangce Press, 2017), p.107.

167) Downing A. Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*

다.

하지만 그 반대편의 목소리도 결코 작지 않았다. 뮐리가 세운 음악비극의 전통을 수호하고자 하는 뮐리파(Lulliste)는 라모파에 맞섰다. 시인이자 대본가인 피에르-샤를 루아(Pierre-Charles Roy, 1683~1764)를 비롯하여, 콜라스, 마레, 데스투쉬와 같이 주로 작곡가들로 이루어져 있던 그들은 라모를 뮐리가 세운 훌륭한 프랑스 오페라의 전복자로 여기며 공격했다. 루아는 라모의 가장 적극적인 반대자 중 한 사람으로, 그는 라모를 다음과 같이 묘사하는 시를 쓰기도 했다.

그는 요란하고 거친 음악 뿐 아니라, 글에 열광한다. 나는 식인종 소리를 들었다. 나는 타조의 목과 찡그린 눈썹, 노란 피부와 곤두선 머리, 움푹 꺼진 코, 그리고 사티로스(Satyr)<sup>168)</sup>의 여러 특징들, 웃기 위한 것이 아니라 물기 위한 입, 뿔족한 머리와 좁은 이마, 에리크토니우스(Erichthonius)와 같이 바싹 마른 다리의 그를 보았다.<sup>169)</sup>

인신공격과도 같은 그의 글 가운데, “요란하고 거친 음악”과 “식인종 소리”는 라모의 음악을 비판한 것으로, 이와 비슷한 평이 뮐리파에 의해 빈번하게 가해졌다. 1734년 5월 『메르퀴르 드 프랑스』(Mercure de France)에는 《이폴리트와 아리시》를 가리켜 이상하고 괴상야릇하다는 의미로 “바로크적(du baroque)이야!”라는 평가가 실리기도 했다.<sup>170)</sup> 그 뿐 아니라, 1736년 뮐리파 중 한 사람인, 저술가 프랑수아 카르토 드 라 빌라트(François Cartaud de La Villatte, 1700~1737)도 다음과 같이 불평했다.

라모의 화성은 마음을 몹시 두렵게 하는 기하학적 음으로 … 대수적 진실만을 준다.<sup>171)</sup>

---

(New York: Cambridge University Press, c.2002) p.161.

168) 고대 그리스 신화에서 숲의 신으로, 남자의 얼굴과 몸에 염소의 다리와 뿔을 가진 모습.

169) Trowbridge, *Rameau*, p.108.

170) *Mercure de France*, May 1734, pp.868-870.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002097?rskey=KLMinB> [2019년 10월 10일 접속].

171) *Essai historique et philosophique sur le goût*, 1736; in (188), pp.202-203. (Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.1137 재인용.)

위와 같은 글들에서 유추하여 볼 수 있듯이, 뢰리파는 라모의 작품에 빈번한 전조와 불협화성이 지나치게 많이 나와 음악적이라기보다는 수학적이고 소음과 같으며 그를 비꼬았다. 그들은 그의 작품이 너무 어렵고 억지스러우며 기괴하다고, 즉 한 마디로 “바로크적”이라고 여긴 것이다.

이와 같이 뢰리파는 뢰리가 세운 고귀한 프랑스 오페라의 전통을 라모가 전멸시킬 것을 두려워했다. 놀라운 것은 뢰리가 세상을 떠난 지 55년이라는 긴 시간이 흐름에 따라 세상이 변화하고 있었음에도 불구하고 말이다. 당대 프랑스는 강력한 절대 권력을 이룩한 루이 14세가 세상을 떠나고 루이 15세가 권력을 잡았다. 그러나 루이 15세는 12년간의 섭정(1715~1723)을 거쳐 1723년부터 시작된 친정기(1723~1774) 때에도 정치적 결단력의 부족으로 왕권을 약화시켰다. 이는 베르사유의 궁정 중심의 문화가 파리의 대귀족의 궁전과 상류층, 중산 계급, 그리고 극장으로 옮겨 간 것을 통해서도 엿볼 수 있다.<sup>172)</sup> 이처럼 합리주의와 계몽주의의 영향 아래, 전통과 권위보다는 진보적인 것을 더 선호하는 시대로 변모되고 있었음에도 불구하고, 프랑스 오페라인 음악비극 만큼은 여전히 그 평가 기준이 뢰리였다.

그리고 이는 라모에게도 유효했다. 그는 자신의 첫 음악비극이 격렬한 논쟁에 휩싸이자, 1735년에 발표한 자신의 오페라-발레 《우아한 동방의 나라들》(*Les Indes galantes*)<sup>173)</sup>의 서문에서 자신을 비판하는 뢰리파를 향해 다음과 같이 항변하였다.

뢰리를 모방하려고 노력했지만 노예근성으로 똑같이 따라하는 것이 아니라, 뢰리처럼 지극히 아름답고 지극히 단순한 자연 그대로의 모습을 모델로 삼고 취하려 한 것이다.<sup>174)</sup>

위의 글에서 볼 수 있듯이, 라모는 뢰리의 전통을 결코 파괴하려 하지 않았다. 오

172) 김영희, “오페라 양식 논쟁의 경위와 배경 연구”, 『낭만음악』 제21권 제4호 (통권84호) (2009. 10), p.34.

173) 1735년에 초연된 라모의 오페라-발레 *Les Indes galantes*는 일반적으로 《우아한 인도의 나라들》이라고 번역된다. 그러나 프롤로그와 4막으로 구성된 이 작품은 1막이 터키인, 2막이 잉카인, 3막이 페르시아인, 그리고 1736년에 추가된 4막이 야만인들의 이야기가 펼쳐지는 것으로 보아, 본 논문에서는 《우아한 동방의 나라들》이라고 번역하고자 한다.

174) Rameau, *Les Indes galantes*, préface.

히려 모방하려 한 것이다. 이처럼 뢰리는 라모의 음악비극에서도 여전히 ‘기준’의 역할로 라모 역시, 뢰리에 의해 확립된 전통에 확고히 뿌리 내리고 있다.

우선 대본적인 측면에서 그러하다. 라모는 뢰리의 모범에 따른 음악비극의 대본을 선택하였다. 그의 5개 음악 비극 가운데, 《조로아스트르》를 제외한 4개의 작품은 모두 신화나 전설에서 그 주제를 차용한 것으로 연인들의 목가적인 사랑 이야기일 뿐만 아니라, 프롤로그와 5막으로 구성되어 있다. 물론 프롤로그의 역할이 시대의 변화에 따라 왕과 절대주의의 영광을 찬양하던 것에서 고대 신화 속의 인물이나 우의적 인물들이 본 극의 주제와 관련되어서 전개되는 것으로 바뀌었지만 말이다. 그러나 이는 이미 뢰리의 후기 작품에서도 나타난 것이었다. 한편, 음악비극의 전통을 충실히 따르지 않은 것처럼 보이는 《조로아스트르》는 종교적인 주제로<sup>175)</sup>, 프롤로그마저 없다. 이 작품의 대본가 카위사크는 자신의 서문을 통해, “프롤로그에 시간을 쏟는 대신 본 줄거리에 집중하였으며 서곡이 프롤로그의 역할을 한다”라고 밝혔다.<sup>176)</sup>

라모는 또한, 서곡과 레시타티프, 에르, 그리고 디베르티스망 등과 같은 뢰리의 음악적 측면도 충실히 좇고 있다. 그는 느낌-빠름의 두 부분으로 이루어진 프랑스 서곡 뿐 아니라, 극의 연속성을 위해 레시타티프를 빈번하게 사용하는 반면, 에르를 제한적으로 사용하였다. 극을 방해하지 않기 위해 길게 지속되는 모놀로그 에르는 각 막의 처음이나 마지막에 두었고, 짧고 낭송적인 대화 에르가 표현적인 레시타티프 사이에 빈번하게 배치되어, 레시타티프로의 이행을 자연스럽게 도왔다. 한편, 춤과 에르, 합창 등이 중심을 이루는 디베르티스망 역시, 뢰리의 모범에 따라 각 막마다 삽입함으로써, 청중들의 시각적이고 청각적인 여흥적 욕구를 만족시켜 주고자 했다. 이처럼 라모는 뢰리의 전통을 토대로 음악비극을 작곡해 냈다. 그럼에도 불구하고 그를 향한 뢰리파의 혹평은 1750년대 초반까지 계속되었다.

175) 《조로아스트르》는 라모의 음악비극 중 가장 혁신적인 작품 가운데 하나로, 새들러(Graham Sadler)는 이 작품을 가리켜 “프리메이슨을 알파하게 위장한 묘사”라고 말하기도 했다. 실제로 대본가 카위사크는 대표적인 프랑스의 프리메이슨 단원으로, 이 작품을 포함하여 그의 작품들에는 계몽주의적 이상이 드러나기도 한다. 이 음악비극은 현재의 지도 아래에서 입단식이 행해진다는 점에서 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791)의 《마술피리》(Die Zauberflöte, K. 620, 1791)와 유사하다. 한편, 비록 초연되지 못했지만 라모의 마지막 음악비극 《레 보레아드》 역시 카위사크의 대본으로, 그리스 신화(Abaris the Hyperborean)에 근거를 두고 있지만 프리메이슨의 요소가 포함되어 있는 것으로 여겨지기도 한다.

176) Louis de Cahusac, *Zoroastre*, préface.

렐리파가 라모를 비판한 이유는 비교적 단순하다. 이는 이미 앞에서 잠시 언급 하였지만, 《이폴리트와 아리시》의 초연 후 『메르퀴르 드 프랑스』의 10월 호에 실린 글을 통해서 보다 더 분명해 진다.

이 오페라에는 연주자들이 수행하기 어려운 음악들이 있다. ... 그는 음악비극의 첫 작품에서 새로운 음악을 창조했다.<sup>177)</sup>

렐리파는 라모의 음악비극에 사용된 ‘새로운 음악’을 비판한 것이다. 그들은 라모가 렐리의 음악비극의 틀을 잘 따르고 있음에도 불구하고, 과도한 음악적 표현으로 렐리의 전통을, 즉 극을 훼손시킨다고 여긴 것이다. 따라서 렐리와 라모의 음악비극 간의 간극은 대본과 음악의 구성이 아니라, 음악적 표현과 관련되어 있다.

캥프라가 《이폴리트와 아리시》를 보고 나서 “10개의 오페라를 만들만큼 충분한 음악을 가지고 있다”라고 지적한 것처럼, 라모는 이전보다 더 확장되고 풍성한, 그리고 어쩌면 렐리파가 여긴 것처럼 과도하고 지나치게 많은 음악을 사용하였다. 다시 말해 라모는 렐리의 전통을 따르면서도, 음악적 표현을 보다 더 확대해 나갔다. 그리고 바로 이것이 1733년 이후 파리 음악계를 둘로 나눈 렐리파와 라모파 사이의 격렬한 논쟁의 핵심이었다. 렐리가 음악비극에서 시 혹은 이야기의 전개를 중시 여겼다면, 라모는 음악의 역할을 보다 더 강조한 것이다.<sup>178)</sup>

먼저 라모는 캥프라와 데스투쉬, 몽테클레르와 같은 “프레라미스트”의 영향을 받아 이탈리아 양식의 기교적인 아리에트나 다 카포 에르를 작곡하였다. 그러나 이 노래들은 극의 진행을 해치지 않는 선에서, 각 막의 시작이나 마지막, 혹은 디베르티스망에 삽입되었다. 또한 그는 등장인물들의 극적 감정과 상황을 묘사하기 위해 오케스트라 반주가 있는 레시타티프, 즉 레시타티프 오블리제를 이전보다 더 빈번하게 사용하였다. 특히, 라모는 《이폴리트와 아리시》에 천둥과 번개, 그리고 지진을 묘사하는 듯한 오케스트라를 레시타티프에 빈번하게 사용함으로써, 등장인물들의 분노나 두려움 등을 나타내고자 했다. 이처럼, 라모는 오케스트라를 렐리 보다 더 확장하여 사용함으로써, 극의 묘사 뿐 아니라 감정 상태 등도 표현하고자 했다. 이 외에도, 그는 『화성론』의 저자로서 복잡한 화성과 빈번한 전조,

---

177) Rameau, *Oeuvres complètes de J.-P. Rameau*, 6:1vi. (Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.162 재인용.)

178) Anthony, *French Baroque Music: from Beaujoyeux to Rameau*, p.164.



특히 반음계와 같은 먼 조로의 전조, 그리고 연주하기조차 어려운 선율의 사용으로 당대 사람들에게 혹평을 받았다.

이와 같이 라모는 자신의 첫 음악비극 《이폴리트와 아리시》에서부터 쥘리파와 라모파 간의 오랜 논쟁을 일으켰다. 라모는 쥘리의 전통을 충실히 따랐음에도 불구하고, 복잡한 음악의 과도한 사용으로 공격받았다. 하지만 이러한 비난에도 불구하고, 라모의 음악비극은 결코 실패하지 않았다. 《이폴리트와 아리시》뿐 아니라, 《카스토르와 폴뤼》와 《다르다뤘스》는 각각 21번과 26번 상연될 정도로 당대 엄청난 성공을 거두게 된다.<sup>179)</sup> 라모파는 그의 새로운 시도에 찬사를 보냈고, 라모는 1750년대에 인기의 절정을 누리게 된다. 실제로, 1750년대에 이르면 쥘리파와 라모파 간의 논쟁은 사실상 끝나게 되고, 그는 그 어느 때보다도 프랑스 대중의 광범위한 지지를 받게 된다. 하물며 그는 자신을 비판했던 사람들에게까지도 존경을 받게 되었다. 이는 1751년 5월 『메르퀴르 드 프랑스』에 실린 글에서 엿볼 수 있다.

라모가 오페라 극장에 나타나자, 청중들은 급속도로 수군거리기 시작했다. 모든 사람들은 그를 향해 지금까지 본 적 없는 열광적인 환호를 보냈다. [라모는] 훌륭한 공연의 기쁨을 대중들과 나누었다. 그날 밤 모든 배우들은 스스로를 뛰어넘기 위해 노력하는 것처럼 보였다.<sup>180)</sup>

위와 같은 라모를 향한 열광적인 반응은 1750년대에 일반적이었다. 라모는 프랑스의 대표적인 작곡가가 된 것이다. 그리고 이는 1750년대 일어난 또 다른 논쟁을 통해서도 살펴 볼 수 있다.

## 2) 부풍 논쟁

프랑스에는 제대로 된 음악이 없으며 어떠한 음악도 가질 수 없다. 설사 음악을 가지고 있다 하더라도 그것은 더 나빠질 것이다.<sup>181)</sup>

---

179) Sadler, *The Rameau Compendium*, p.5.

180) *Merecure de France*, May 1751, p.175.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015011393827&view=image&seq=20> [2020년 4월 18일 접속].

181) Oliver Strunk, *Source Readings in Music History* (New York: Norton,

1753년 루소는 『프랑스 음악에 대한 편지』에서 위와 같은 말을 하며, 이탈리아 음악을 옹호하며 나선다. 루소의 이 글로 프랑스에서는 프랑스 오페라와 이탈리아 오페라 간의 우월 논쟁이 보다 더 격렬해지게 되었고, 그의 반대편에는 라모가 서게 된다.

1752년 8월, 파리의 왕립 음악원에서는 뮐리의 1686년 극음악(Pastorale-héroïque) 《아시스와 갈라테》(Acis et Galatée)가 재공연 되고 있었다. 이 때 막간극(intermezzo)으로 이탈리아의 작곡가이자 기획자인 에우스타키오 밤비니(Eustachio Bambini, 1697~1770)가 자신의 연주자들을 데리고 와서 이탈리아 작곡가인 지오바니 바티스타 페르골레시(Giovanni Battista Pergolesi, 1710~1736)의 《마님이 된 하녀》(La serva padrona)를 연주하였다.<sup>182)</sup> 물론, 이 작품이 이 때 처음 공연된 것은 아니었다. 이보다 6년 앞서 1746년에 《마님이 된 하녀》가 처음 선보였으나, 그 당시에는 별다른 주목을 받지 못했다. 하지만 1752년 8월과 10월 공연에서는 뮐리의 작품보다 더 큰 반향을 일으키게 되었다. 이로 인해, 프랑스에서는 프랑스 오페라와 이탈리아 오페라 가운데 어떤 오페라가 더 우수한지에 대한 논쟁이 일어나게 되었는데, 이를 흔히 ‘부풍 논쟁’이라고 부른다. 부풍 논쟁은 도널드 제이 그라우트(Donald Jay Grout, 1902~1987)가 “프랑스의 진지한 오페라와 이탈리아의 코믹 오페라 사이에 일어난 것이다”라고 정의 내린 것처럼, 이탈리아 음악과 프랑스 음악 간의 우월 논쟁으로 일반화 할 수 있을 것이다.<sup>183)</sup>

하지만 프랑스에서 프랑스와 이탈리아 음악 간의 논쟁이 이때 처음 일어난 것은 아니었다. 뮐리가 세상을 떠난 후, 뮐리의 지지자였던 뮐리파는 “프레라미스트”와 라모의 작품에서 다 카포 아리아나 아리에트와 같은 이탈리아 양식이 빈번히 나타나는 것을 두고 가차 없는 비판을 가해왔기 때문이다. 실제로, 이탈리아 음악은 프랑스에서 오랫동안 경시되어 왔다. 이는 1636년 마랭 메르센(Marin Mersenne, 1588~1648)의 『우주의 조화』(Harmonie universelle)에서부터 1746년 루이 드 볼리우 드 메르메(Louis de Bollioud de Mermet, 1709~1796)의

---

c1998), p.908.

182) David Charlton, “New Light on the Bouffons in Paris (1752-1754)”, *Eighteenth Century Music* Vol.11(1), 2014, p.32.

183) Charlton, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, p.179.

『프랑스 음악에서 취향의 타락』(De la corruption du goust dans la musique française)에 이르는 당대 책들에서 프랑스 양식과 이탈리아 양식을 어떻게 묘사했는지를 보면 보다 더 분명해 진다(표 7 참조).<sup>184)</sup>

[표 7] 프랑스 음악과 이탈리아 음악 묘사 비교<sup>185)</sup>

프랑스 음악	이탈리아 음악
아름다움(beauté), 평온함(calme), 매력적(charme), 세련됨(délicate), 부드러움(douceur), 우아함(élégant), 우아함(grâce), 지적임(intelligent), 자연적(naturel), 명료함(netteté), 고귀함(noble), 정확함(régularité), 단순함([la belle] simplicité), 상냥함(tendresse), 감동적임(touchant)	이상함(baroque), 분노(fureur), 묘함(bizarre), 즐거움(gaieté), 화려함(brillant), 방탕함(licence), 시끄러움(bruit), 부자연스러움(peu naturel), 과장됨(chargé), 격노(rage), 왜곡됨(défiguré), 현학적(savant), 경멸함(dépit), 기이함(singulier), 완곡함(détourné), 변화가 많음(variété), 다양함(diversité), 생동감 있는(vif), 지나침(excès), 격렬함(violence), 괴상함(extravagance), 기민함(vivacité)

위의 표에서 볼 수 있는 것처럼, 프랑스 음악은 “교양”(honnêteté)<sup>186)</sup> 있는 “좋은 취향”(le bon goût)으로 여겨진 반면, 이탈리아 음악은 “바로크”한, 즉 “타락된 취향”(la corruption du goût)으로 간주되었다.<sup>187)</sup>

그러나 이탈리아 음악은 이미 살펴본 것처럼, 점차 프랑스 음악에 많은 영향을 끼치게 되었다. 프랑스 궁정에는 카스트라토를 비롯하여 다양한 이탈리아 음악가들이 빈번하게 공연을 하고 있었는데, 특히 이들이 연주하는 기악 음악에서는 새롭게 대두되고 있던 갈랑 양식이 두드러지게 나타났다.<sup>188)</sup> 다만 당대 권력의 제

184) Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, p.145.

185) *Ibid.*, p.145.

186) Jolanta T. Pekacz, “Gender as a political orientation: Parisian salonnières and the Querelle des Bouffons”, *Canadian Journal of History* (Dec. 1997), p.406.

187) Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, p.145.

188) Charlton, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*,

유법으로 빈번하게 사용되어 온 극음악은 다른 장르에 비해서는 이탈리아 양식이 덜 영향을 미쳤다. 그럼에도 불구하고, “프레라미스트”와 라모의 음악비극에 이탈리아 풍의 에르가 나타나는 것처럼, 이탈리아 양식은 점차 프랑스 오페라에도 스며들게 되었다.

더욱이 루이 15세는 재정적인 이유로, 1749년 오페라의 독점권을 파리 시에 넘기게 된다.<sup>189)</sup> 이에 따라, 음악비극은 특권층 뿐 아니라 중산 계급까지도 그 대상을 넓히게 되면서, 진지한 것 뿐 아니라 보다 더 친숙하고 재미있는 요소까지 포함하게 된 것이다. 이처럼 1750년경 프랑스에서는 이탈리아 음악과 이탈리아 희극 오페라인 오페라 부파가 꽤나 친근한 존재가 되면서, 1752년에 공연된 페르골레시의 막간극은 파리 청중들로부터 큰 인기와 호응을 끌게 되었다. 그리고 이는 프랑스의 음악계를 또 다시 양분시키는 부풍 논쟁을 야기 시키고 만 것이다.

부풍 논쟁은 처음엔 이탈리아 오페라인 페르골레시의 《마님이 된 하녀》와 프랑스 오페라인 뮐리의 《아시스와 갈란테》 사이에 벌어진 싸움이였다. 그러나 이는 이탈리아 오페라의 가볍고 단순한 음악을 지지하는 사람들과 진지하고 복잡한 프랑스 오페라를 지지하는 사람들 간의 치열한 격론으로 확대되어, 1752년부터 1754년까지 약 2년 동안 계속되었다. 이 기간 동안 수없이 많은 소책자들이 익명으로 쏟아져 나왔다. 특히 프랑스 음악에 대한 과도한 공격은 프랑스인들의 애국심을 건드리게 되면서, 부풍 논쟁은 순수한 음악적 논쟁을 넘어 사회적이고 정치적인 일 뿐 아니라 성별에 대한 함의를 품은 논쟁으로까지 확대되어 갔다.<sup>190)</sup>

프랑스 오페라를 지지하는 사람들은 ‘왕’인 루이 15세를 중심으로, 그의 애첩 폼파두르 부인(La marquise de Pompadour, 1721~1764)과 프레롱, 라모 등이 중심이 된 반면, 이탈리아 오페라는 왕비 마리 레슈친스카(Marie Leszczynska, 1703~1768)를 비롯해서, 루소, 디드로, 돌바크, 그림, 달랑베르, 마르몽텔, 튀르고, 알베시우스 등과 같은 당시 백과전서파들을 중심으로 한 “계몽철학자”들에 의해 지지되었다.<sup>191)</sup> 이는 1752년 부풍논쟁이 촉발되기 전인, 1751년 『백과전서』

---

p.180.

189) *Ibid.*, p.179.

190) Pekacz, “Gender as a political orientation: Parisian salonnières and the Querelle des Bouffons”, pp.405, 407.

191) Jean François Marmontel, *Mémoires*, ed. John Renwick, 2 vols. (Clermont-Ferrand, 1972), p.119. (Pekacz, “Gender as a political orientation: Parisian salonnières and the Querelle des Bouffons”, p.408 재인용.)

의 첫 번째 발간과도 관련지어 볼 수 있을 것이다.<sup>192)</sup> 왕과 왕비가 대표됨에 따라 ‘국왕파’(Coin du roi)와 ‘왕비파’(Coin de la reine)라고도 불렸던 부풍 논쟁은 당시 급변하는 정치 상황과 맞물려 근대파와 고대파의 신-구 대립의 사회적이고 정치적인 문제 뿐 아니라 남-녀의 대결까지도 내포하고 있었던 복잡하고 격렬한 다툼이었다.<sup>193)</sup> 따라서, 부풍 논쟁은 이탈리아와 프랑스 음악에 대한 논쟁이었지만, 프랑스 왕정과 전통의 권위에 대한 도전의 성격도 지닌 정치적 사건이었다.<sup>194)</sup>

프랑스 오페라를 지지하는 ‘국왕파’는 고전주의 프랑스 전통의 옹호자들로, 궁정문화에 익숙한 귀족들이 대부분이었다.<sup>195)</sup> 그들은 절대주의를 유지하고자 했으며, 라모를 자신들의 대표자로 꼽았다. 이로써 라모는 몇 년 전까지만 해도 뮐리의 전통을 훼손하는 작곡가에서 뮐리의 전통을 계승하는 작곡가로 변모하게 되었다. 한편, 그들에 맞서 이탈리아 오페라를 지지하는 사람들은 계몽주의 영향 아래 『백과전서』 저술에 참여했던 사회적 진보를 주장하는 신흥 세력으로, 당시 기득권 세력에 반하는 자들이었다. 이처럼 부풍 논쟁은 두 나라 간의 오페라에 대한 우열을 가리기 위한 논쟁이었지만, 사회적이고 정치적인 문제가 얹히게 되면서, 당시 18세기 프랑스 사회 전반에 걸쳐 매우 중요한 역할을 했다. 이 논쟁에 참여한 많은 사람들은 본명이 아닌 익명으로 음악 뿐 아니라 다양한 주제의 소책자를 냈는데, 이것이 바로 당시 부풍 논쟁이 단지 음악적 논쟁만이 아니었음을 단적으로 입증하는 것이라고 할 수 있다.<sup>196)</sup>

1752년 11월 돌바크 남작은 익명으로 『오페라의 현 상태에 대하여 요령의 부인에게 보내는 편지』(Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'opéra)를 썼다. 이 글에서 그는 왕립음악원과 왕의 궁정 극장에서 음악비극이 공연되는 중간에 막간극에서 소리 높여 웃는 것은 예의 및 예절에서 어긋난다는 당시 인식에 이의를 제기하며, 음악비극의 권위에 대해서 공격을 가했다.<sup>197)</sup> 그림 역시 돌바크에 동조하며, 1753년 『뵘미쉬-브로다의 소 예언자』(Le

192) 고종환, “18세기 정치적 상황이 야기한 음악계의 변화와 논쟁-루소와 라모의 경우를 중심으로”, 『프랑스 문화 연구』 제28호 (2014), p.168.

193) *Ibid.*, p.168 각주 5참조.

194) 김영희, “오페라 양식 논쟁의 경위와 배경 연구”, p.40.

195) Pekacz, “Gender as a political orientation: Parisian salonnières and the Querelle des Bouffons”, p.405.

196) 고종환, “18세기 정치적 상황이 야기한 음악계의 변화와 논쟁”, p.167.

197) 김영희, “오페라 양식 논쟁의 경위와 배경 연구”, pp.41-42.

petit prophète de Boehmisch-Broda)에서 권위적인 프랑스 오페라를 비판하며, 이제 사람들이 편안하고 친근한 소재로서 자연스럽게 마음껏 웃을 수 있는 희극 오페라를 좋아한다고 주장했다.<sup>198)</sup> 이처럼 이탈리아 희극 오페라인 오페라 부파는 프랑스에서 신성한 왕권의 권위에 대한 불손과 도전으로 여겨졌다. 오페라 부파가 제시하는 가벼우면서도 풍자성이 강한 스타일과 내용의 단순함은 당시 사회적 변화와 개혁 그리고 진보를 염원하던 프랑스 백과전서파를 비롯한 대중들을 열광시키기에 충분했는데, 이것이 바로 전통적인 기득권 세력들을 불편하게 만든 것이었다.<sup>199)</sup>

한편, 경박스러운 희극 오페라가 성공하자 그동안 음악비극을 권력의 상징으로 여겼던 궁정에서는 당황하게 된다. 이에 프랑스 오페라의 옹호자였던 마티외-프랑수아 피당사(Mathieu-François Pidansat de Mairobert, 1727~1779)는 1753년 『왕비파에 대한 국왕파의 대답』(Réponse du coin du Roi au coin de la Reine)에서 “이탈리아 오페라는 가볍고 요부 같고, 프랑스 오페라는 감정을 잘 묘사한다”라고 주장<sup>200)</sup>하였을 뿐 아니라, 같은 해 그림의 책을 풍자한 『대 예언자 모네의 예언들』(Les prophéties du grand prophète)도 출판했다.<sup>201)</sup> 이처럼, 당대 많은 지식인들은 “두 진영으로 나뉘어 종교의 문제나 국가의 문제보다 더 격렬하게”<sup>202)</sup> 이 논쟁에 참여하였는데, 왕비파 가운데 특히 두드러진 사람이 바로 루소였다.

이탈리아 음악의 열렬한 지지자였던 루소는 1753년 부풍 논쟁 가운데 가장 유명한 글인 『프랑스 음악에 대한 편지』를 발표하게 된다. 그는 이 책에서 디드로의 제안에 따라 뮐리의 1686년 음악비극 《아르미드》에 나오는 모놀로그를 분석하고 프랑스 음악을 이탈리아 음악과 비교하여 다음과 같은 결론을 내리게 된다.

프랑스어가 박자나 선율을 가질 수 없기 때문에 프랑스 음악에는 어떠한 박자도 선율도 없다. 프랑스 노래는 편견이 없는 청중의 귀로도 견딜 수 없을 만큼

198) *Ibid.*, p.42.

199) 고종환, “18세기 정치적 상황이 야기한 음악계의 변화와 논쟁”, p.172.

200) 이경희, “18세기 프랑스 오페라 논쟁”, 『낭만음악』 제12권 제2호(통권46호) (2000. 5), p.17.

201) 김영희, “오페라 양식 논쟁의 경위와 배경 연구”, p.42.

202) *Confessions of Jean Jacques Rousseau* (New York, 1945), p.396. (Jolanta T. Pekacz, “Gender as a political orientation: Parisian salonnières and the Querelle des Bouffons”, p.408 재인용.)

지나친 비명 소리가 계속된다. 그 화성은 세련되지 못하고 표현이 결핍되어 있어서, 그저 학생의 연습용으로나 쓰이는 것이 적당하다. 프랑스의 에르는 에르가 아니다. 프랑스 레시타티프는 레시타티프가 아니다.<sup>203)</sup>

결론적으로 그는 프랑스 언어 자체가 음악에 적합하지 못하므로 좋은 음악을 만드는 것은 불가능하다고 주장함으로써, 프랑스 오페라를 지지하는 사람들의 분노와 강력한 반격을 불러일으켰을 뿐 아니라, 프랑스 사람들의 애국심마저 자극하여 엄청난 대립을 촉발시켰다.<sup>204)</sup>

하지만 루소는 1750년 전까지만 해도 프랑스 오페라의, 특히 라모의 적극적인 지지자 중 한 사람이었다. 아마추어 작곡가이자 음악 평론가로 활동했던 그는 라모의 이론에 많은 영향을 받았을 뿐 아니라, 그에게 인정받고 싶어 했다. 그러나 얼마 지나지 않아, 루소는 라모의 반대편에 서게 된다. 그는 1743년에 라모의 《우아한 동방의 나라들》을 모방하여 만든 오페라-발레 《우아한 뮤즈들》(Les Muses galantes)을 완성하고, 이에 대한 라모의 평가를 요청한다. 라모는 후에 『백과전서의 음악에 대한 오류들』에서 이 작품을 상기하며 다음과 같이 말한다.

… 나는 이 작품에서 매우 아름다운 이탈리아 양식을 발견하고 감명 받았으나, 아름다운 이탈리아 양식의 반주 위에 지루한 아리에트의 성악 선율이 나오는 것을 발견했다. 그러니까 이 곡은 최악의 프랑스 양식으로 작곡된 것이다. 이 둘 사이의 차이는 놀라운데, 내가 짐작한 것과 같이 그[루소]는 오직 프랑스 양식의 음악만 작곡하고 이탈리아 양식의 음악은 배긴 것이다.<sup>205)</sup>

라모는 루소의 작품에 대해서 그가 작곡한 프랑스 양식의 음악은 형편없는 반면, 아름다운 이탈리아 양식의 음악은 표절된 것이라는 신랄한 비판을 가하게 된다. 라모로부터 날카로운 지적을 받은 루소는 후에 이 작품에서 나타나는 양식의 차이는 그가 프랑수아 앙드레 다니캥 필리도르(François André Danican Philidor, 1726~1795)로부터 일부 도움을 받음으로써 나타난 것이라고 밝혔다.<sup>206)</sup> 이후, 루소는 1745년 말 초연된 볼테르와 라모의 극작품인 《라미르의 축

203) Strunk, *Source Readings in Music History*, p.908. (『서양음악사 원전』, 서울대학교 서양음악연구소 번역, p.892 재인용.)

204) 김영희, “오페라 양식 논쟁의 경위와 배경 연구”, p.43.

205) Sadler, *The Rameau Compendium*, pp.7-8.

206) *Ibid.*, p.8.

제》(Les Fêtes de Ramire)의 작업에 합류하게 된다. 그는 라모에 의해 작곡된 음악을 새로운 대본에 맞추고 그에 따라 시구를 조정하는 일을 맡게 되었다. 그러나 라모의 열렬한 후원자였던 라 포플리니에르(La Popelinière, 1692~1762)가 그의 작업을 마음에 들어 하지 않아 라모가 이를 다시 재작업하게 됨에 따라, 루소의 노력은 허사가 되고 말았다. 이후 루소는 이 작품에 대한 자신의 공적을 라모와 볼테르가 모두 가로 챌다고 여기며, 그에 대한 적대심을 품게 되었다.<sup>207)</sup> 이러한 일련의 사건으로 인해 심상한 루소는 이후 그에 대한 추종적인 마음을 완전히 접고, 그의 이론과 그의 작품들에 대해 비판을 가하며, 그와 완전히 대립되는 입장에 서게 된다.

이러한 변화된 루소의 생각은 1749년 『백과전서』의 “음악” 항목에 잘 나타난다. 그는 음악이 보편적이거나 객관적인 자연에 의한 것이 아니라, 각기 상이한 문화적 상황에 따른 상대성을 지니고 있다고 주장하였다.<sup>208)</sup> 이는 절대주의적 음악이론을 가지고 있던 라모의 음악관을 정면으로 부정하는 것이었다. 그는 단 하나의 음악이라는 것은 존재하지 않고, 세상의 모든 민족들이 역사적이고 지리적인 상황을 반영하여 그들만의 고유한 정서를 지닌 음악을 가지고 있다고 생각한 것이다.<sup>209)</sup> 또한 라모가 화성을 중시여긴 반면, 루소는 선율을 중시 여기며 선율이야말로 음악을 제대로 표현하는 데 있어서 화성보다 우위에 있는 것이라는 주장을 하게 되었다.<sup>210)</sup> 이처럼 두 사람 간의 논쟁이 벌어지자 그동안 라모에게 호의적이었던 백과전서파는 『백과전서』의 저술 작업을 함께 한 루소의 편에 결국 서게 되었다. 더 나아가 달랑베르와 디드로는 그를 비판하기에 이르렀다.

이와 같이 라모에 맞선 루소는 자신의 생각을 음악으로 실현시켜 나갔다. 그는 1753년 《마을의 점쟁이》(Le Devin du village)라는 새로운 프랑스판 막간극(intermède)을 작곡하였다. 이탈리아 양식의 서곡과 단순한 선율로 되어 있는 이 작품은 대중들은 물론이고 백과전서파였던 디드로와 달랑베르 등의 이탈리아 오페라의 지지자들에게도 큰 호응을 얻게 되었다.

207) 새들러에 의하면, 루소는 그리 특출 나지 않은 모놀로그인 “O mort, viens terminer les douleurs de ma vie”만을 작곡한 것으로 여겨진다. (*Ibid.*, p.8 참조.)

208) Jean-Jacques Rousseau, “MUSIQUE”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Vol. 10 (1765) pp.898-902.

209) Strunk, *Source Readings in Music History*, p.896.

210) Verba, *Music and the French Enlightenment: Rameau and the Philosophes in Dialogue* (Oxford University Press, 2017), p.4.



한편, 『프랑스 음악에 대한 편지』에서 프랑스 오페라를 비난한 루소의 도발적인 글을 보고, 라모는 이에 반박하는 글을 썼다. 라모는 1754년 『우리의 음악적 본능과 그 원리에 관한 고찰』에서 루소가 분석한 것과 같은 쉴리의 《아르미드》에 나오는 모놀로그를 분석함으로써 프랑스 음악이 얼마나 표현적인지를 논증하였고, 이러한 표현의 원천이 선율이 아니라 화성이라는 것을 밝혔다.<sup>211)</sup>

이처럼 루소와 라모를 대표로 2년 동안 격렬하게 벌어진 부풍 논쟁은 1754년 3월 이탈리아의 오페라 부파 연주자들이 추방됨에 따라, 국왕파의 승리로 일단락 되었다.<sup>212)</sup> 그러나 그 후, 프랑스 음악계에는 큰 변화를 맞이하게 되었다. 프랑스 사람들은 이제 웅장한 양식의 오페라 보다는 가벼운 음악들을 보다 더 선호하게 된 것이다. 부풍 논쟁은 표면적으로는 프랑스 음악의 승리처럼 보였지만 새로운 음악 양식, 즉 이탈리아 양식이 보다 더 큰 영향을 끼치게 되었다.

하지만 프랑스 오페라의 대표자로 여겨진 라모의 작품들은 그가 세상을 떠날 때인 1764년까지 여전히 무대 위에 빈번하게 올려졌다. 특히 그의 첫 음악비극 《이폴리트와 아리시》는 프랑스 음악에 “상전벽해와 같은 변화”를 일으키며<sup>213)</sup>, 엄청난 반향을 일으켰다.

---

211) 이경희, “18세기 프랑스 오페라 논쟁”, 낭만음악, p.18.

212) 김영희, “오페라 양식 논쟁의 경위와 배경 연구”, p.47.

213) Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, p.163.

### III. 음악비극 《이폴리트와 아리시》의 작품 연구

#### 1. 대본 분석

라모의 음악비극 《이폴리트와 아리시》는 시몽-조제프 펠르그랭 사제(Abbé Simon-Joseph Pellegrin, 1663~1745)의 대본을 바탕으로 작곡된 것이다. 라모는 자신의 첫 번째 음악비극의 대본을 얻기 위해 당대 가장 유명한 대본작가 중 한 사람인 앙투안 우다르 드 라 모트(Antoine Houdard de la Motte, 1672~1731)에게 1727년 10월 25일 편지를 보내지만, 결국 거절당하고 만다.<sup>214)</sup> 라모는 새로운 대본작가를 찾던 중, 1732년 2월 28일 파리의 왕립음악원에서 초연된 몽테클레르의 음악비극 《에프테》를 보게 된다. 이 작품은 당시 엄청난 찬사를 받으며 성공을 거두게 된다. 이에 라모는 자신의 후원자인 라 포폴리니에르의 중재로, 《에프테》의 대본가였던 펠르그랭으로부터 새로운 음악비극의 대본을 얻게 된다.<sup>215)</sup> 그리고 그 작품이 바로 『이폴리트와 아리시』였다.<sup>216)</sup>

#### 1) ‘음악’비극으로서의 펠르그랭의 대본

펠르그랭은 성직자였으나, 1704년 아카데미 프랑세즈(Académie Française)에서 시 문학상을 받은<sup>217)</sup> 이래로, 시인, 극작가, 그리고 오페라 대본가로서 활발한

214) 강희석, “18세기 프랑스 오페라 분석 - 펠르그랭과 라모의 『힉폴뤼토스와 아라키아』 연구”, 『한국프랑스학논집』 제77집 (2012. 2), p.2.

215) *Ibid.*, p.2.

216) 펠르그랭은 라모의 능력을 확신하지 못해 미리 500리브르의 차용증서를 받고 대본을 넘겼다고 한다. 하지만 음악애호가인 집에서 이루어진 1막의 공연연습 당시 그곳에 있었던 펠르그랭이 음악의 아름다움에 감동을 받아 “이러한 음악가는 보증이 필요 없다”고 말하며, 라모가 그에게 써주었던 차용 증서를 찢었다는 일화가 있다. (Charles Dill, “Rameau’s Imaginary Monsters: Knowledge, Theory, and Chromaticism in Hippolyte et Aricie”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 55, No. 3 (Winter 2002), p.449 참조.)

217) Graham Sadler, “Pellegrin, Abbé Simon-Joseph”, Grove Music Online.  
<http://lps3.www.oxfordmusiconline.com.libproxy.snu.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021221?rskey=Xz4WSL> [2019년 5월 20일 접속].

활동을 펼쳤다. 당대 한 시인에 의해 “아침엔 종교인이고 저녁엔 극의 열애자로서 재단 앞에서 저녁식사를 하고 극장에서 야식을 먹는 사람”으로 평가받기도 한<sup>218)</sup>, 그는 오페라-발레, 오페라 코미크, 음악비극 등과 같은 많은 극작품들을 썼다. 특히 그는 1705년 음악비극 『르노』(Renaud)를 시작으로 1733년 『이폴리트와 아리시』에 이르기까지 약 12여 편의 오페라 대본을 썼으며, 샤를-위베르 제르배(Charles-Hubert Gervais, 1671~1744)와 데마레, 데스투쉬, 루이 라코스트(Louis Lacoste, c.1675~c.1750), 몽테클레르, 그리고 라모와 같은 당대 유명한 작곡가들과 함께 작업했다.

그러나 당대 문학계에서 그의 오페라 대본들은 대체로 부정적인 평가를 받아왔다. 볼테르는 펠그랭이 오페라 대본을 쓰는 것에 대해 “3류의 펠그랭을 만든다”고 표현했을 뿐만 아니라, 1801년 『펠그랭 사제 또는 시구 제조소』라는 보드빌에서는 펠그랭이 돈을 받고 시구를 파는 가게를 운영하는 것으로 묘사되어 있다.<sup>219)</sup> 그래서 그런지 펠그랭은 “La Roque”, “La Serre”, 그리고 자신의 형제 이름인 “Chevalier Pellegrin”과 같은 필명을 사용함으로써, 이와 같은 비난을 조금이나마 피하고자 했다. 이와 같이 부정적이었던 그에 대한 평가는 최근에 들어와 긍정적으로 재평가되고 있다. 프랑스의 음악학자로 『라모의 오페라』(L'Opéra de Rameau)를 쓴 폴 마리 마송(Paul-Marie Mason, 1882~1954)이 “펠그랭의 대본이 의심할 여지없이 많은 약점을 가지고 있으나, 라모가 음악으로 만들기에 나쁘지 않은 대본 가운데 하나”라고<sup>220)</sup> 지적한 이후에, “펠그랭의 대본이 극적인 관점에서 라모가 음악을 붙인 것 가운데 아마도 가장 훌륭한 것”, 그리고 “라모의 큰 재능 중 하나가 당시 가장 훌륭한 대본작가 가운데 한 사람을 본 것”이라는 호의적인 평가들이 이어졌다.<sup>221)</sup> 이론의 여지가 있겠으나, 실제로 펠그랭은 당대 재능 있는 대본가 중 한 사람이었음에 틀림없었다.

218) 남숙희, “고대에서 현대까지의 페드르 극의 연구: 변형과 진화”, 『프랑스문화예술연구』 제10집 (2004), pp.14-15.

219) Cuthbert Girdlestone, *La Tragédie en Musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire* (Genève, Droz, 1972), p.62. (강희석, “18세기 프랑스 오페라 분석 - 펠그랭과 라모의 『힉폴뤼토스와 아라키아』 연구”, p.6 재인용.)

220) Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau* (Paris: Henri Laurens, 1930), pp.43-44. (강희석, “18세기 프랑스 오페라 분석 - 펠그랭과 라모의 『힉폴뤼토스와 아라키아』 연구”, p.6 재인용.)

221) 강희석, “18세기 프랑스 오페라 분석 - 펠그랭과 라모의 『힉폴뤼토스와 아라키아』 연구”, p.6.

한편, 1733년, 70세였던 노작가 펠그랭은 라신의 『페드르』(Phèdre)를 기초로 하여, 자신의 마지막 음악비극의 대본이 될 『이폴리트와 아리시』를 썼다. 라신은 17세기 고전주의 시대의 대표적인 비극작가로서, 일반적으로 코르네이유, 몰리에르(Molière, 1622~1673)와 함께 프랑스 3대 고전극 작가로 여겨진다. 라신은 1664년 첫 번째 비극인 『라 테바이드』(La Thébaïde)를 시작으로, 1677년 『페드르』를 마지막으로 파리 연극계를 떠날 때까지 모두 8편의 비극과 한 편의 희극(1668년 『소송광』(Les Plaideurs))을 썼다.<sup>222)</sup>

라신의 『페드르』는 에우리피데스(Euripidès, BC484~406 추정)의 희랍비극 『화관을 쓴 이폴리트』(Hippolyte Porte-Couronne, BC428)와 세네카(Lucius Annaeus Seneca, BC4 추정~AD65)의 라틴비극 『페드르』를 바탕으로, 12음절의 알렉산드랭 시구로 쓰였다. 1677년 부르고뉴 극장(L'Hôtel de Bourgogne)에서 초연된 이 작품은 페드르의 사랑 이야기를 소재로 삼은 지금까지의 작품 가운데 단연코 최고의 작품으로 손꼽힌다.<sup>223)</sup>

페드르는 신의 분노로, 의붓아들인 이폴리트를 사랑하게 된다. 그녀는 이러한 부정한 정념에서 벗어나기 위해 애쓰지만(페드르, “나는 죽어, 끔찍한 고백을 안 하려고”, 226행<sup>224)</sup>), 남편 테제가 죽었다는 소식을 듣고는 결국 유모 외논(Enone)의 조언에 따라, 이폴리트에게 사랑을 고백하게 된다.

난 사랑해. 내가 널 사랑하는 지금,  
내 눈에 내가 순수해 보여서 날 편들고,  
내 이성을 뒤흔드는 미친 사랑에 대해 (페드르, 673-675행<sup>225)</sup>)

한편 테제가 살아 돌아오게 되자, 페드르는 모든 사실이 밝혀질지도 모른다는 두려움에 죽으려 한다(페드르, “죽자, 죽음이 이 큰 공포에서 날 해방하도록”, 857행<sup>226)</sup>). 위기에 처한 왕비를 구하기 위해 외논은 결국 테제에게 이폴리트가 왕비를 범하려고 했다고 거짓 진술을 하게 되고, 테제는 아들에게 벌을 내린다. 결국

222) 최용호, 신정아, “롤랑 바르트의 『라신에 관하여』 다시 읽기 - 구조에서 정념으로”, 『기호학 연구』 28권 (2010. 12), p.173.

223) 남숙희, “고대에서 현대까지의 페드르 극의 연구: 변형과 진화”, p.11.

224) Jean Racine, 『페드르』, 송민숙 옮김 (서울: 지만지, 2008), p.46.

225) *Ibid.*, p.83.

226) *Ibid.*, p.99.

이폴리트는 바다에서 나온 괴물에게 공격을 받아 죽음을 맞이하게 되고, 죄책감을 느낀 페드르는 그의 결백을 밝히고 숨을 거둔다.

시간이 소중하니 내 말을 들어요. 테제,  
그 정숙하고 존경스런 아들에게 감히  
속된 간음의 시선을 던진 건 나예요.  
하늘이 내 마음에 끔찍한 열정을 내렸죠… (페드르, 1621~1624행<sup>227)</sup>).

라신은 에우리피데스와 세네카와 같은 이전 작가들과는 달리, 『페드르』에서 페드르 자신이 아닌 유모 외논이 테제에게 중상모략하게 만듦으로써 왕비로서의 고상함을 덜 헤치고자 했다.<sup>228)</sup> 이 뿐만 아니라, 그는 고대의 극작가들에게서는 볼 수 없었던 이폴리트의 사랑 이야기를 자신의 극에 도입하기 위해 ‘아리시’라는 인물을 새롭게 만들었다.<sup>229)</sup> 그러나 이폴리트의 연인인 아리시는 라신이 창조해 낸 것은 아니었다. 라신은 베르길리우스가 “이폴리트가 그녀와 결혼했으며, 아스클레피오스가 그를 되살린 후에 그들 사이에 아들을 하나 낳았다”는 것에서, 그리고 몇몇 저자들의 책에서 “이폴리트가 아리시라는 이름을 가진 아테네의 훌륭한 가문의 젊은 여성과 결혼해서 이탈리아로 데리고 왔으며, 그 이름을 이탈리아의 소도시에 남겼다”<sup>230)</sup>라는 것에 기반을 하여, ‘아리시’라는 인물을 설정했다고 서문에서 밝히고 있다.

한편, 라신은 이름에 불과한 아리시를 테제에 대항해 싸움을 벌이다 몰살된 팔랑트(pallante)의 여섯 아들들의 누이로 새롭게 만들었다.

나는 잃었어, 꽃다운 젊은 시절의,  
고명한 집안의 희망인 여섯 오빠를!  
칼은 모두를 거두었고, 젖은 대지는  
에렉테 자손들의 피를 유감스레 마셨지.  
너도 알지만 그들이 죽은 후 엄한 법으로  
모든 그리스인이 날 연모하는 걸 금했지.

---

227) *Ibid.*, p.156.

228) *Ibid.*, p.18.

229) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.320.

230) Jean Racine, 『페드르』, p.19.

그들은 두려워해, 누이의 대담한 사랑이  
오라비들 재를 언젠가 되살리지 않을까 하고. (라신, 『페드르』의 423행~430행)<sup>231)</sup>

그리하여 테제는 아리시의 복수를 두려워하여, 그녀의 결혼을 금지시킨다. 그런데, 이러한 아리시를 테제의 아들인 이폴리트가 사랑하게 된 것이다. 그리고 아리시 역시 이폴리트를 사랑하지만, 두 연인의 사랑은 페드르에 의해 방해된다. 결국 테제는 무고하게 죽은 아들의 넋을 위로하기 위해 그의 연인이자 자신의 원수인 아리시를 자신의 딸로 삼는 것으로, 라신의 비극 『페드르』는 마쳐진다.

그리고 성난 그 넋을 위로하기 위해,  
가문의 부당한 음모에도 불구하고,  
그의 연인은 오늘부터 내 딸의 지위를 가지리라. (테제, 1652~1654행)<sup>232)</sup>

이처럼 라신은 ‘아리시’라는 인물을 새롭게 설정함으로써, 이폴리트의 사랑 이야기를 추가했다. 그러나 이 작품 역시 여전히 두 연인의 사랑 이야기보다는 비도덕적인 정념의 굴레 속에서 고통 받다가 끝내는 파멸하고 마는 ‘페드르’라는 인물에 집중하고 있는 것이다.<sup>233)</sup>

한편 펠그랭은 라신의 『페드르』를 바탕으로, 음악비극 『이폴리트와 아리시』의 대본을 썼다. 펠그랭은 서문에서 라신의 『페드르』가 오페라 소재로 적합함에도 불구하고, 지금까지 대본으로 사용되지 않음에 놀라움을 표현하고 있다.

… 장르가 다르지 않았다면, 저는 라신 이후에 『페드르』를 감히 무대에 올리지 못했을 겁니다. 어떤 주제도 이만큼 음악극의 무대에 더 적합해 보이지 않습니다. 음악비극의 위대한 거장[퀴노]이 먼저 음악극의 대본으로 만들지 않은 것에 놀라울 따름입니다. …<sup>234)</sup>

펠그랭은 프랑스 오페라 역사상 처음으로, 더욱이 ‘음악비극’이란 장르를 정립한 퀴노마저도 선택하지 않은 ‘페드르’의 소재를 선택하여 대본을 썼으며, 극적

---

231) *Ibid.*, p.65.

232) *Ibid.*, p.158.

233) 남숙희, “고대에서 현대까지의 페드르 극의 연구: 변형과 진화”, p.12.

234) Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, Préface.

전개의 많은 부분을 라신의 작품에서 차용했다. 그러나 라신은 당대 프랑스에서 새롭게 대두된 음악 비극의 장르에 부정적이었다. 그는 부알로와 생테브르몽(Saint-Everemond, 1615~1703), 그리고 장 드 라 폰텐(Jean de la Fontaine, 1621~1695)과 함께 음악과 시를 결합하는 ‘음악비극’이 ‘비극’에 위협이 될 수 있고, “관객과 작가들의 취향을 부패시키고, 그들에게 진실에 대한 감각을 잃게 하고 미봉책과 요령, 손쉬운 책략으로 이끌며 관심을 옮겨 놓는다”고 생각했다.<sup>235)</sup> 이처럼 라신은 당시 퀴노와 뮐리에 의해 엄청난 인기를 누리던 음악비극에 반감을 가졌을 뿐만 아니라, 이에 대항하고자 했다. 특히, 그는 『페드르』에 음악비극의 특징적 요소인 경이와 초자연적 요소, 즉 테제가 저승 근처 나라에서 겪은 모험담이나 이폴리트가 괴물과 싸우는 장면 등을 도입함으로써, 새로운 장르와 경쟁하고자 했다.<sup>236)</sup> 그러나 역설적이게도 펠르그랭은 이러한 것들에 영감을 받아 라신의 ‘비극’을 ‘음악비극’으로 변모시켜 나갔다.

펠르그랭은 라신의 『페드르』를 퀴노의 음악비극의 전통에 따라 새롭게 작업하였다. 우선 그는 이전의 제목을 버리고, 『이폴리트와 아리시』라는 새로운 제목을 붙였다. 이 제목에서 알 수 있듯이, 주인공은 페드르에서 이폴리트와 아리시로 바뀌었다. 다시 말해 펠르그랭은 페드르의 정념보다는 이폴리트와 아리시의 사랑 이야기에 초점을 맞추어 대본을 쓴 것이다. 이폴리트와 아리시는 서로 사랑하는 사이이지만, 의붓어머니인 페드르에 의해 방해된다. 페드르 역시 이폴리트를 사랑하기 때문이다. 테제가 지옥에서 죽었다는 소식이 전해지자, 페드르는 외논의 계약에 따라 이폴리트에게 사랑을 고백한다. 한편 지옥에서 살아 돌아온 테제는 이폴리트와 페드르의 대립을 보게 되고, 외논의 거짓 진술로 인해 이폴리트가 페드르를 범하려고 했다는 오해를 하게 된다. 결국 이폴리트는 아버지의 복수로, 바다에서 나온 괴물과 맞서 싸우다 사라지게 되고, 이폴리트가 죽었다고 생각한 페드르는 모든 사실을 자백하고 목숨을 끊는다. 한편, 디안에 의해 보호된 이폴리트는 아리시와 재회하여 결혼하게 되고 새 숲의 왕이 된다.

이처럼 펠르그랭의 『이폴리트와 아리시』는 라신의 『페드르』와 거의 유사한 줄거리를 가지고 있으나, 결말 부분에서 가장 큰 차이점을 보인다. 이폴리트가 죽지 않고 아리시와 완전한 사랑을 이루게 된 것이다. ‘아주 완벽한 한 연인’이 그들을

235) 강희석, “라신의 『파이드라』와 오페라와의 경쟁”, 『한국프랑스학논집』 제68집 (2009), p.131.

236) *Ibid.*, p.133.

박해하는 ‘끔찍한 악인’을 이겨내고 행복하게 결합되는 목가적인 사랑 이야기는 당대 대본 작가들이 가장 즐겨 사용한 구조 중 하나로, 당대 관객들 역시 이에 열광했다.<sup>237)</sup> 따라서 펠르그랭은 연민의 방향을 죄지은 여주인공 페드르에게서 박해받는 연인인 이폴리트와 아리시의 감동적인 사랑 이야기 쪽으로 돌렸다.<sup>238)</sup> 그리하여 라신의 비극에서 이제껏 극을 이끌어 나가던 페드르는 그저 연인을 방해하는 역할로 축소되고<sup>239)</sup>, 아폴리트와 아리시가 극을 이끌어가는 중심 역할로 부상하게 된다. 실제로 총 40장으로 구성된 펠르그랭의 『이폴리트와 아리시』에서 이폴리트와 아리시는 각각 11번 나오는 반면, 페드르는 9번 등장한다(표 8 참조).

[표 8] 펠르그랭의 『이폴리트와 아리시』에 주요 등장인물들이 나오는 횟수

등장인물	횟수	막과 장
이폴리트	11회	1막 2장, 4장, 5장
		3막 3장, 4장, 5장
		4막 1장, 2장, 3장
		5막 7장, 8장
아리시	11회	1막 1장, 2장, 4장, 5장
		4막 2장, 3장
		5막 3장, 4장 6장, 7장, 8장
페드르	9회	1막 4장, 6장, 7장, 8장
		3막 1장, 2장, 3장, 4장
		4막 4장

펠르그랭은 여주인공인 아리시를 오비드(Ovide, BC43-17)의 『변신 이야기』(Metamorphoses)에서 이폴리트의 또 다른 이름인 비르비우스(Virbius)가 아리시의 숲에서 되살아 난 것에 착안하여, ‘아리시’라는 이름을 제목에 넣었다<sup>240)</sup>고 서

237) 강희석, “18세기 프랑스 오페라 분석 - 펠르그랭과 라모의 『힉폴뤼토스와 아라키아』 연구”, p.7

238) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.18.

239) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.323.

240) Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, Préface.



문에서 밝히고 있다. 그러나 『변신 이야기』에 따르면, 이폴리트가 아리시의 숲에서 그저 되살아 난 것이지 이폴리트와 아리시의 결합을 말하는 것은 아니었기 때문에, 펠그랭은 라신의 『페드르』에서 아리시의 이야기를, 즉 테제와 원수지간인 아리시를 둘러싼 모든 설정을 차용한 것으로 보인다.<sup>241)</sup>

또한, 그는 『이폴리트와 아리시』를 귀노의 전통을 좇아 프롤로그가 있는 5막으로 구성하였다(표 9 참조).

[표 9] 『이폴리트와 아리시』의 프롤로그와 5막 구성

	장소	내용
프롤로그	에리망트의 숲	디안은 일 년에 한번 있는 라무르의 공격으로부터 이폴리트와 아리시를 보호할 것을 약속함.
1막	디안의 신전	이폴리트와 아리시는 서로의 사랑을 확인하는 한편, 페드르는 이폴리트를 남몰래 짝사랑 함.
2막	지옥	테제는 친구 피리투스를 구하기 위해 지옥에 내려가게 되고, 넵툰의 도움으로 겨우 빠져 나오게 됨.
3막	테제의 궁전	페드르는 이폴리트에게 사랑을 고백하고, 둘 사이를 오해한 테제는 이폴리트에게 벌을 내림.
4막	디안의 숲	아리시와 이폴리트는 서로의 마음을 확인하지만, 이폴리트가 바다 속에서 나온 괴물에 맞서 싸우다 사라짐. 이에 페드르는 모든 사실을 고백하고 자살함.
5막	디안의 숲	모든 사실을 알게 된 테제 역시 죽으려 하지만 넵툰이 이를 막아섬.
	아리시의 숲	이폴리트와 아리시가 재회하고 이폴리트는 아리시 숲의 왕이 됨.

특히, 프롤로그는 에우리피데스와 세네카, 그리고 라신과 같은 이전의 작가들의 작품에서는 찾을 수 없는 독창적인 부분으로, 펠그랭이 귀노의 음악 비극의 모범에 따라 새롭게 추가한 것이다. 그는 귀노와 같이 대립하는 신들, 그러니까 서

241) 강희석, “18세기 프랑스 오페라 분석 - 펠그랭과 라모의 『힉폴뤼토스와 아라키아』 연구”, p.9.

로의 힘을 겨루며 싸우는 디안과 라무르를 등장시킨다. 이들은 인간의 문제에 적극적으로 개입함으로써, 프롤로그 뿐 아니라 본 극에서도 핵심적인 역할을 한다. 이는 귀노의 후기 음악비극의 영향에 의한 것으로, 프롤로그는 극을 논리적으로 전개시켜 나가는 데에 중요하다.

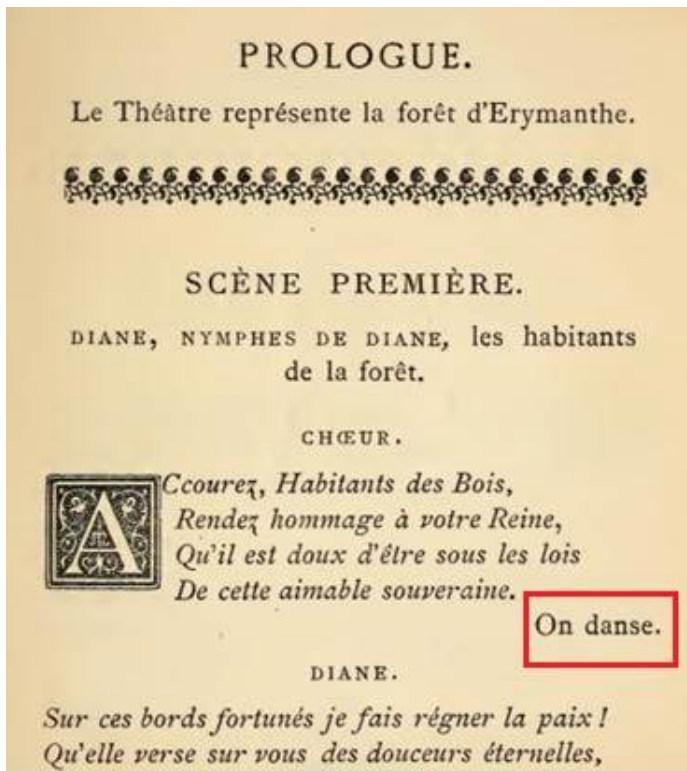
한편, 펠르그랭은 음악비극의 가장 큰 특징 중 하나라고 할 수 있는 디베르티스망을 각 막마다 삽입하였다(표 10 참조).

[표 10] 『이폴리트와 아리시』의 디베르티스망 부분

막	장	내용
프롤로그	1장	디안의 님프들과 숲의 백성들이 디안을 찬양함
	5장	라무르의 지배를 찬양함
1막	3장	디안의 여사제들이 디안을 찬양함
2막	3장	지옥의 신들이 플뤼통의 복수를 명령받음
3막	8장	넵툰에게 테제의 귀환을 감사함
4막	3장	사냥꾼들이 디안을 찬양하는 반면, 큰 파도 속에서 괴물이 등장함
5막	8장	아리시 숲의 목동들은 덕망 높은 새 왕을 준 디안을 찬양하며 행복을 노래함

위의 표에서 볼 수 있는 것과 같이, 그는 지옥의 신들이 플뤼통(Pluton)의 복수에 응답하는 2막을 제외하고는 주로 신들에게 바치는 찬양 부분을 디베르티스망으로 설정함으로써, 극적 진행을 최대한 해치지 않고자 했다. 디베르티스망은 여흥적인 장면으로 합창과 장식적인 노래와 더불어, 춤이 필수적으로 삽입된다. 그리하여 펠르그랭은 춤이 들어갈 부분을 자신의 대본에 “On danse”라고 표기했다.

[그림 4] 프롤로그 중, 1장의 “춤”(On danse)



이 외에도, 펠그랭은 ‘음악’비극이란 장르를 이용하여 극적 효과를 강화하고자 했다. 그는 “부드러운 합주”, “호른 소리”, “천둥소리” 등과 같은 지문을 통해 작곡가로 하여금 적절한 음악을 작곡하도록 지시했다(표 11 참조).

[표 11] 『이폴리트와 아리시』의 지문에 표기된 음악적 지시들

프롤로그의 1장	“Symphonie douce” (부드러운 합주)
1막 4장	“Bruit de trompettes” (트럼펫 소리) “Bruit de tonnerre” (천둥소리)
4막 2장	“Bruit de cors” (호른 소리)
5막 3장	“... qui s'éveille au bruit d'une symphonie” (합주 소리에 잠에서 깬 ...)

5막 7장	“Bruit de musettes” (뭉제트 소리)
-------	------------------------------

이처럼, 펠그랭은 라신의 『페드르』를 바탕으로, 그리고 퀴노에 의해 정립된 음악 비극의 대본의 규칙에 따라, 『이폴리트와 아리시』를 썼다. 그는 의붓아들을 향한 페드르의 부정한 정념과 더불어, 이폴리트와 아리시의 사랑 이야기, 테제의 부재와 귀환에 따른 외논의 계략, 그리고 마지막으로 페드르의 자살 등과 같은 기본적인 이야기를 라신의 극에서 가져온 반면, 음악비극이란 장르에 맞추어 새롭게 창조해 낸 프롤로그와 이폴리트와 아리시의 재회와 결혼, 그리고 디베르티스망과 효과적인 음악적 지시들을 추가했다. 비록 그는 고르지 않는 운문으로 라신의 완벽한 시구를 망쳤다는 비판을 받기도 하지만, 이 또한 극적 효과를 위해 적절하게 사용되었다.<sup>242)</sup>

지금부터 펠그랭의 대본의 이야기를 각 막에 따라 세밀하게 분석하여 보고자 한다.

## 2) 스토리 분석

### (1) 프롤로그: 디안과 라무르의 대립

이 음악비극을 관통하는 문제의식을 설정하는 프롤로그는 펠그랭에 의해 새롭게 추가된 부분으로, 그의 온전한 발명품은 아니다. 그는 서문을 통해, 프롤로그 속 이야기들이 자신이 처음으로 만들어 낸 것이 아니라, 고대 작가들의 작품에서 찾을 수 있는 것이라고 밝혔다.<sup>243)</sup> 특히 그는 16세기 이탈리아의 신화학자이자 시인, 그리고 역사가였던 나탈리스 코메스(Natalis Comes, 1520~1582)의 『신화』(Mythologiae)를 참고하였는데, 10권의 라틴어로 되어 있는 이 책은 1567년 베니스에서 처음 출판된 이래로 당대 고전 신화의 표준적인 출처로 사용되었다. 이 책에는 “디안의 님프들이 여신에게 자신의 몸을 바치겠다고 한 서약을 면제받기 위해 바구니에 봉헌물을 담아 디안의 신전에 가서 바쳤다. 그리고 이는

242) *Ibid.*, p.14.

243) Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, Préface.

그녀들이 결혼 적령기에 이르렀을 때에만 허용되었다”<sup>244)</sup>라는 구절이 나오는데, 이를 바탕으로 펠로그랭이 프롤로그를 쓴 것이다. 이처럼 그는 결혼 적령기에 달한 처녀들이 사랑을 하는 것에 대해 디안의 관용을 기대한다는 이야기에서 한 발 더 나아가 디안이 순수한 사랑의 결합을 보호할 수 있다는 것으로 확대 해석했다.<sup>245)</sup>

이처럼 프롤로그는 디안과 라무르, 그리고 주피터(Jupiter)와 같은 신들이 중요한 역할로 등장하며, 이들을 섬기는 님프와 수행원, 그리고 숲의 주민들이 함께 나온다. 프롤로그의 배경은 에리망트(Erymanthe)의 숲이다. 에리망트는 그리스 아르카디아의 고산 지대에 있는 산의 이름으로, 디안에게 바쳐진 곳이다. “빛나는 것”, 혹은 “비추는 것”을 의미하는 디안은 달의 여신이자 숲의 여신으로, 숲속에 사는 동물들과 사냥의 여신이 되기도 한다. 디안은 처녀성을 가진 신임에도 불구하고, 임신과 출산을 도와 인류와 왕위 계승을 보호하기도 한다. 이와 같이 디안이 지배하는 평화로운 에리망트의 숲에 라무르가 침범하게 되고, 두 신의 대립이 프롤로그의 주된 내용으로, 이는 총 5장으로 구성되어 있다(표 12 참조).

[표 12] 프롤로그의 구성

장	등장인물	구성	내용
1장	디안, 디안의 님프, 숲의 주민들	1. 님프의 합창 2. 춤 3. 디안 4. 디안과 합창 교대	님프들이 디안을 찬양하는 한편, 디안은 그들에게 라무르를 조심하라고 경고함
2장	디안, 숲의 주민들, 라무르와 그의 수행원들	1. 라무르와 디안의 대화 2. 라무르와 디안의 듀오 3. 디안	디안과 라무르의 대립
3장	주피터, 디안, 라무르, 디안과 라무르의 수행원들,	1. 주피터 2. 디안과 라무르의 대조적인 반응	주피터가 데스탕의 뜻을 알려줌

244) *Ibid.*, Préface.

245) 강희석, “18세기 프랑스 오페라 분석 - 펠로그랭과 라모의 『힉폴뤼토스와 아라키아』 연구”, p.14.

	숲의 주민들	3. 주피터	
4장	디안, 라무르와 그의 수행원, 숲의 주민들	1. 디안	데스탕의 명령을 따름
5장	라무르, 숲의 주민들, 님프	1. 라무르 2. 라무르의 남자 추종자 3. 라무르와 합창의 교대 4. 라무르	라무르를 찬양함

각 장별로 내용을 보다 자세히 살펴보면 다음과 같다.

### ① 1장

프롤로그의 막을 여는 1장은 합창과 디안의 대사, 그리고 오케스트라와 춤 등이 삽입되어 있는 디베르티스망이다(표 13 참조).

[표 13] 프롤로그 1장의 대본 구성

1	합창 (1-4행)
2	춤
3	디안 (1-11행)
4	지문: 부드러운 합주
5	합창과 디안의 교대

1장에는 디안과 디안의 님프들, 그리고 숲의 주민들이 등장한다. 우선 디안의 님프들은 4행의 가사로, 선한 지배자인 디안에게 통제됨을 기뻐한다.

Qu'il est doux d'être sous les lois  
De cette aimable souveraine.

법 아래에 있는 것이 좋다.

이 선한 지배자의

(합창, 3-4행)

이에, 디안은 10행에 걸쳐 숲의 주민들에게 라무르의 유혹에 넘어가지 않고 자신

에게 항상 충성을 다한다면, 영원한 평화를 줄 것이라고 말한다.

Ah! vous ne la perdrez jamais	아! 너희들은 결코 이 평화를 잃어버리지 않을 것이라네.
Si vous m'êtes toujours fidèles.	내게 항상 충성을 다한다면
(디안, 3-4행)	

한편 펠그랭은 지문에 “부드러운 합주”(doux concerts)를 지시한다. 이 아름다운 음악은 숲의 주민들의 마음을 빼앗는데, 이는 유혹하는 라무르를 암시하여 준다. 즉 라무르는 매력적인 음악으로 치환되어, 디안의 질서를 어지럽히고자 한다. 이처럼 라무르가 디안의 숲에 이르자, 디안은 숲의 주민들에게 빨리 도망쳐 자신을 따르라고 말한다.

Que vois-je? c'est l'Amour!	누구지? 라무르다!
venez, suivez mes pas,	와라, 나를 따르라,
Ce n'est qu'en le fuyant	그에게서 도망가는 수밖에 없다.
que l'on peut s'en défendre.	우리를 보호할 수 있는 방법은
(디안, 1-4행)	

하지만 숲의 백성들은 디안의 말처럼 빠르게 도망치지 않는다. 왜냐하면 라무르가 너무 매력적이기 때문이다.

Mais peut-on s'empêcher d'avoir	우리들의 마음을 흔들리지 않게 할 수
un cœur sensible	없을까?
Quand on voit un Dieu si charmant?	이토록 매력적인 신을 볼 때
(합창, 2-3행)	

이와 같이 프롤로그의 1장에서는 평화로운 디안의 숲에 라무르가 곧 등장하게 될 것임을 암시하여 줌으로써, 극적 긴장감을 고조시켜 준다.

## ② 2장

라무르는 2장에서 처음 무대 위에 등장한다. 그는 자신의 추종자들을 이끌고 평화로운 디안의 숲에 찾아와, 디안에게 숲의 주민들이 사랑에 빠지는 것을 방해하지 말라고 말한다.

Au doux penchant qui les entraîne	그들을 휩쓰는 달콤한 감정을
Ne prétends pas les arracher!	방해하지 말라!

(라무르, 1-2행)

이에 디안은 라무르에게 자신이 통제하고 지배하는 숲에서 나가라고 명령한다. 그러자 라무르는 세상을 함께 나누어 지배하자고 한다. 그러나 디안과 라무르는 서로 다른 목적(vrais appas)을 가지고 있기 때문에, 공존할 수가 없다. 이는 뒤에 이어지는 가사에서 분명하게 나타난다. 라무르는 사람들로 하여금 사랑에 빠지게 하여 차분하고 평온함을 잃게 하려는 반면, 디안은 이를 지키고 싶어 한다. 이 부분은 듀오로 서로 다른 내용으로 되어있음에도 불구하고 유사한 운율을 가지고 있다.

듀오	Non, non, je ne souffrirai pas	아니, 아니, 참을 수 없다
라무르	Qu'ils <b>gardent</b> leur indifférence,	그들의 담담함을 <b>지키게</b> 하는 것을
디안	Qu'ils <b>perdent</b> leur indifférence,	그들의 담담함을 <b>잃게</b> 하는 것을

결국 디안은 자신의 통제 아래에서 질서 있게 평안을 누리고 있는 자신의 백성들을 정념에 빠뜨려 어지럽히고자 하는 라무르를 더 이상 용인할 수가 없다. 그래서 그녀는 질서를 수호하는 주피터를 소환하기에 이른다.

Pourras-tu souffrir que l'Amour	당신은 용인할 수 있나요?
Jusqu'aux lieux où je règne ose porter	라무르가 감히 내가 통치하는 곳까지



la guerre?

침범하는 것을

(디안, 3-4행)

펠르그랭은 주피터가 디안의 부름에 응답함을 “둔탁한 천둥소리”(un bruit sourd de tonnerre)로 나타냈다. 실제로 주피터는 천둥과 벼락의 신으로, 천둥 소리 이후 “주피터가 내려온다”라는 지문이 나온다.

### ③ 3장

3장은 디안의 요청에 의해 하늘에서 내려온 주피터가 중심을 이룬다. 주피터는 디안에게 신들 가운데 가장 높은 신인 데스탕(Destin)이 일 년에 단 하루, 그러니까 “리멘[결혼의 신]이 밝혀주는”(que l'Hymen éclaire) 딱 하루 동안만큼은 라무르의 마음대로 숲을 지배할 수 있게 허락해 주었다고 말한다.

Et, jusqu'au fond des bois où tu tiens  
ton empire,  
Il prétend que l'Amour lance ses traits  
vainqueurs!

네가 지배하고 있는 숲 속까지  
그[데스탕]는 라무르가 승리하기를  
바란다네!

(주피터, 7-8행)

바로 이 부분이 펠르그랭이 코메스의 책에서 차용한 것으로, 주피터는 디안에게 데스탕의 뜻을 전하고, 다시 하늘로 올라간다.

### ④ 4장

주피터가 주를 이루었던 바로 이전 장과는 달리, 4장은 8행의 디안의 진술로만 이루어져 있다. 이 가사는 내용에 따라 1-4행과 5-8행으로 나누어 볼 수 있다. 우선 1-4행에서 디안은 자신을 섬기는 님프들과 숲의 주민들에게 데스탕이 정한 법에 따라 님프들과 백성들을 통제했던 자신의 법을 풀고, 자유를 허락한다고 말한다.

Je mets dès aujourd'hui vos cœurs      오늘 나는 너희들의 마음을 자유롭게  
en liberté      놔두려 한다네.  
(디안, 2행)

이후 5-8행에서 그녀는 이폴리트와 아리시가 죽을 위험에 놓이게 될 것인데, 자신들이 신이 이들을 보호할 것이라고 약속한다.

Hippolyte, Aricie, exposés à périr,	이폴리트와 아리시는 죽을 위험에 당할 수 있다네.
Ne fondent que sur moi leur dernière espérance.	그들의 마지막 희망이 내게 달려 있다네.
Contre une injuste violence	부당한 격렬함에 맞서
C'est à moi de les secourir.	이들을 보호할 수 있는 사람은 바로 나다.

(디안, 5-8행)

이 부분은 이후 본 극의 합리성을 부여하는 데에 중요한 역할을 한다. 여기에서 처음 남·녀 주인공인 이폴리트와 아리시의 이름이 거론될 뿐만 아니라, 죽을 위험에 처할 두 사람이 결국 죽지 않고 디안에 의해 보호될 것임을 예시해 주기 때문이다. 이처럼 프롤로그의 4장은 본 극과 가장 밀접한 관계를 지니고 있는 부분이다.

⑤ 5장

5장은 디안이 부재한 에리망트 숲에서 라무르가 자신의 추종자들과 함께 승리를 축하하는 디베르티스망으로, 라무르와 그의 남자 추종자, 그리고 합창 뿐 아니라 중간에 춤들도 삽입되어 나타난다(표 14 참조).

[표 14] 프롤로그 5장의 구성

1	라무르 (1-4행)
2	춤과 지문(라무르들은 숲의 주민들과 디안의 님프들을 꽃으로 묶는다)
3	라무르 (1-5행)



마지막으로 라무르는 자신이 지배하는 이 기쁜 날을 축하하며, 리멘(L'Hymen)의 신전에 나아가자고 한다. 즉 라무르의 최종 목적은 결혼인 것이다.

Que son flambeau s'allume aux flammes      결혼의 신의 촛대를 라무르의 불로  
de l'Amour!      밝히자  
(라무르, 4행)

총 5장으로 구성되어 있는 프롤로그는 지금까지 살펴본 것처럼, 이성과 질서, 그리고 통제로 점철되는 디안과 감정과 자유로 점철되는 라무르 간의 대결로 볼 수 있다. 라무르는 디안의 숲에 침범하게 되고 데스탕의 법에 따라 단 하루 동안의 지배권을 획득하게 됨으로써, 결국 승리를 거두게 된다. 그리고 이는 자연스럽게 이후 본 극과 연결되는데, 본 극은 라무르가 지배하는 바로 그 날에 벌어지는 사건인 것이다.

## (2) 1막: 이폴리트와 아리시의 사랑 고백과 페드르의 방해

『이폴리트와 아리시』의 1막은 디안의 신전에서 일어난다. 펠르그랭은 대본에 “디안의 신전에 제단이 놓여 있다”라는 지문을 써 놓음으로써, 곧 무대 위에서 신께 제물이 바쳐지는 의례가 벌어질 것임을 암시하여 준다.

1막은 총 8장으로 구성되어 있으며, 본 극의 핵심적인 등장인물 간의 관계도가 설정된다. 즉 이폴리트와 아리시는 서로의 사랑을 확인하는 반면, 페드르는 의붓 아들인 이폴리트를 향한 부정한 사랑을 드러낸다. 한편 테제 왕이 죽었다는 소식이 들려오게 되고, 페드르의 유모 외논은 왕비의 사랑을 이루어 주고자 계락을 모색한다(표 15 참조).

[표 15] 1막의 구성

	등장인물	구성	내용
1장	아리시	1. 아리시	아리시의 탄식
2장	이폴리트, 아리시	1. 이폴리트와 아리시의 대화	이폴리트와 아리시가 서로의 사랑을 확인함

		2. 이폴리트와 아리시의 듀오	
3장	이폴리트, 아리시, 대여사제, 여사제들	1. 디안의 여사제들의 합창 2. 춤 3. 대여사제 4. 춤 5. 대여사제와 합창의 교대	디안의 여사제들이 디안을 찬양함
4장	페드르, 외논, 근위병, 앞에 나온 인물들	1. 페드르와 아리시의 대화 (합창 응답) 2. 페드르와 이폴리트의 대화 3. 페드르 4. 대여사제와 합창 5. 대여사제	페드르가 아리시, 이폴리트, 그리고 여사제들과 대립함
5장	디안, 앞에 나온 인물들	1. 디안 2. 이폴리트와 아리시 3. 디안	디안은 이폴리트와 아리시, 페드르, 그리고 자신의 여사제들에게 이야기를 함
6장	페드르, 외논	1. 페드르	페드르가 의붓아들을 향한 사랑을 드러냄
7장	페드르, 외논, 아르카스	1. 아르카스, 외논, 페드르의 대화	아르카스는 테제가 지옥에 내려갔다가 죽었다는 사실을 전함
8장	페드르, 외논	1. 외논과 페드르의 대화	외논은 페드르를 위하여 계락을 모색함

지금부터 각 장별로 이야기를 살펴보고자 한다.

### ① 1장

1장은 디안의 신전에서 아리시가 독백하는 부분이다.

Temple sacré, séjour tranquille,	a	거룩한 신전이여, 평온한 곳이며,
Où Diane aujourd'hui va recevoir mes	b	이곳에서 디안은 오늘 나의 맹세를
vœux,		받을 것이라네.
A mon cœur agité daigne servir	a	나의 어지러운 마음을 피난처로
d'asile		사용해 주세요!
Contre un amour trop malheureux!	b	너무 불행한 사랑으로
<hr/>		
Et toi, don't malgré moi je rappelle	c	나도 모르게 자주 생각나는,
l'image,		
Cher Prince, si mes vœux ne te sont	d	사랑하는 왕자님이며, 나의 맹세를
pas offerts,		당신께 받칠 수 없기에,
Du moins j'en apporte l'hommage	c	최소한의 경의를 받치려 해요.
A la Déesse que tu sers.	d	당신이 섬기는 여신에게

총 8행으로 구성되어 있는 아리시의 기원은 압운과 가사의 내용에 따라 두 부분, 즉 1-4행과 5-8행으로 나누어 볼 수 있다. 우선, 아리시는 -il(l)e과 -eux의 압운에 따라 abab로 되어 있는 1-4행에서 자신이 오늘 디안의 여사제로 바쳐질 것임을 이야기하며, “너무도 불행한 사랑”으로 혼란스러운 마음을 평온하게 만들어 달라고 디안에게 청한다. 이후 -age와 -erts(ers)의 압운에 따라 cdcd로 되어 있는 5-8행에서는 4행에서 언급한 “불행한 사랑”이 무엇인지를 보다 더 정확하게 알려준다. 그녀는 왕자인 이폴리트를 남몰래 사랑한다. 아리시는 비록 무대 위에 없지만 이폴리트에게 자신의 사랑을 단념하는 대신 그가 섬기는 여신에게 자신을 바치는 것으로 위안을 삼고자 한다고 혼잣말을 한다. 이처럼 1막 1장은 아리시가 처음 등장하여 이폴리트를 향한 사랑을 밝히는 것으로 시작되는데, 이는 ‘목가적인 사랑 이야기’를 위한 본 극의 주제에 의한 것이다.

## ② 2장

아리시가 홀로 있던 디안의 신전에 이폴리트가 들어오면서 2장이 시작된다. 이폴리트는 신전에서 아리시가 여사제로 바쳐질 준비가 되어 있는 것을 보고는 그녀를 막아선다. 그러자 그녀는 이는 왕의 명령으로, 왕인 테제와 그의 아들인 이폴리트에게 자신은 끔찍한 존재라고 말한다.

J'exécute du Roi la volonté suprême.

A Thésée, à son fils ces jours sont  
odieux.

왕의 지대한 뜻을 따르려는 것일

뿐이에요.

테제와 그의 아들에게, 제 인생은  
끔찍하죠.

(아리시, 1-2행)

위의 발언은 앞장에서 그녀가 이폴리트를 향한 자신의 사랑을 ‘불행한 사랑’이라고 지칭했던 이유를 보다 더 정확하게 알려준다. 아리시는 이폴리트가 자신을 증오한다고 생각하고 있던 것이다. 그러나 그녀가 그렇게 여기는 이유에 대해서는 펠르그랭의 대본에 분명하게 나와 있지 않다. 따라서 이 부분은 라신의 『페드르』를 참고할 필요가 있다. 라신에 의하면, 테제는 아리시의 오빠 6명을 죽인 사람으로 그녀의 가문을 무너뜨렸다. 이에 그는 아리시가 후에 결혼을 하여 왕위 계승권을 주장할지도 모르는 자식을 낳아 복수를 도모할까봐 그녀를 디안의 여사제로 바침으로써 그 누구와도 결혼하지 못하게 만들고자 한 것이다. 이처럼 테제의 가문과 아리시의 가문은 적대적인 관계로, 아리시는 테제 뿐 아니라 그의 아들인 이폴리트마저도 자신을 증오한다고 생각한 것이다. 그러나 펠르그랭은 연인의 사랑을 부각시키려다가 아리시의 신분과 그녀를 디안에게 바치라는 왕명이 생겨나게 된 연유를 대본에 밝히지 않았다.<sup>246)</sup>

한편, 아리시의 이야기를 들은 이폴리트는 아리시를 증오하지 않는다고 말하면서, 보다 더 솔직한 마음을 드러낸다.

Je sens pour vous une pitié

Aussi tendre que l'amour même.

난 당신에게 동정심을 느끼는데,

이는 사랑이에요.

(이폴리트, 1-2행)

1막 1장에서 아리시가 이폴리트를 향한 사랑을 남몰래 표현했다면, 2장에서는 이폴리트가 보다 더 직접적으로 고백하고 있는 것이다.

Mon trouble, mes soupirs, vos

나의 불안, 나의 한숨, 당신의 불행,

---

246) *Ibid.*, p.15.

malheurs, vos appas,  
Tout vous annonce un cœur trop  
sensible et trop tendre.

당신의 매력이며,  
이 모든 것이 당신에게 너무도 민감하고  
너무도 부드러운 사랑을 알려주고 있네.  
(이폴리트, 3-4행)

아리시는 자신을 싫어한다고 생각했던 이폴리트 역시 자신을 사랑한다는 사실을 알게 되자, 디안에게 간구한 평안을 완전히 잃어버리고 만다.

C'en est fait, pour jamais mon repos    이젠 다 끝나버렸네. 나의 평안은 영원히  
est perdu.    끝나고야 말았네.  
(아리시, 2행)

그녀는 이폴리트의 사랑 고백으로 영원히 자신의 마음이 괴로울 것이라고 말한다. 두 사람은 원수 관계일 뿐만 아니라, 아리시는 곧 결혼이 금지되는 디안의 여사제로 바쳐지게 될 것이기 때문이다.

한편, 아리시의 한탄을 들은 이폴리트 역시 그녀의 마음을 눈치 채게 된다.

Qu'entends-je? Quel transport de    내가 지금 무슨 소리를 듣고 있는 거지?  
mon âme s'empare!    황홀감이 내 영혼을 사로잡네!  
(이폴리트, 1-2행)

기뻐하는 이폴리트와는 달리, 아리시는 자신의 운명을 탄식한다. 그러자 이폴리트는 보다 더 적극적으로 아리시를 잔인한 법에서 풀어줄 것이라고 말한다. 그러나 아리시는 자신에 대한 절대적인 권리는 왕비인 페드르가 가지고 있기 때문에, 두 사람의 사랑은 결코 이루어질 수 없을 것이라고 대답한다. 결국 이폴리트는 디안에게 두 사람의 사랑을 보호해 달라고 기원한다.

O Diane, protège une flamme si    오 디안이시여, 이처럼 아름다운 불꽃을  
belle!    보호해 주세요.  
(이폴리트, 1행)

그리고 아리시 역시 이폴리트의 기도에 참여하게 된다. 두 연인은 디안에게 두



사람의 사랑을 보호해 달라고 간구한다.

Tu régnes sur nos cœurs comme  
dans nos forêts.  
Pour combattre l'Amour tu nous  
prêtes des armes ;  
Mais quand la vertu même en  
vient lancer les traits,  
Qui peut résister à ses charmes?

당신은 숲뿐만 아니라 우리들의 마음도  
다스리지요.  
당신은 라무르를 물리치기 위한 무기를  
빌려주죠.  
하지만 쏘아진 화살이 덕 그 자체라면,  
누가 그 매력에 저항할 수 있을까요?  
(이폴리트와 아리시, 1-4행)

이 부분에서는 극적 모순이 발생한다. 디안은 프롤로그 뿐 아니라 위의 듀오의 가사에서 볼 수 있는 것처럼, 라무르를 경계하라고 백성들에게 명령한다. 그러나 이폴리트와 아리시는 결국 사랑에 빠지고 말았을 뿐 아니라, 이 사랑을 ‘디안’에게 이루어 달라고 기도한다. 그들의 논리는 위의 가사에 따르면, 두 사람의 사랑이 ‘덕’인 순수하고 순결한 사랑이기 때문에 두 사람의 사랑을 보호해 달라는 것이다. 그리고 이는 프롤로그의 4장에서 나오는 디안의 발언과도 관련된다. 이처럼, 1막 2장은 본 극의 주인공인 이폴리트와 아리시가 서로의 사랑을 확인하는 장면으로, 이는 본 극을 전개시켜 나가기 위한 핵심적인 전제 중 하나이다.

### ③ 3장

이폴리트와 아리시가 있는 디안의 신전에 대여사제를 비롯하여 여사제들의 무리가 들어온다. 이들은 디안의 뜻에 따라 라무르에게 맞서고 오롯이 디안만을 섬길 것을 노래한다. 3장은 여사제들의 합창과 춤, 대여사제의 노래와 춤, 그리고 마지막으로 대여사제와 합창이 교대로 연주되는 디베르티스망 부분이다(표 16 참조).

[표 16] 1막 3장의 구성

1	여사제들의 합창 (1-6행)	라무르가 던진 화살이 아무런 효력이 없음
2	춤	

3	대여사제 (1-16행)	라무르가 자신들의 평화를 깰 수 없음
4	춤	
5	대여사제와 합창의 교대	디안에게 영원한 경의를 바침

우선, 여사제들은 디안이 지배하는 이 평온한 곳에 라무르의 화살이 결코 아무런 힘을 발휘할 수 없음을 노래한다.

Les traits que lance l'Amour	라무르가 쏜 화살은
Sur nous n'ont point de puissance.	우리에게 아무런 위력이 없다네.
	(디안의 여사제들, 3-4행)

대여사제 역시, 라무르가 매력적이긴 하나 디안이 주는 평화를 깨뜨릴 수 없음을 16행에 걸쳐 길게 말한다.

4행	Tes efforts sont inutiles.	당신의 노력이 헛되도다.
6행	Tu n'en peux troubler la paix.	당신은 이 평화를 깨뜨릴 수 없다네.
16행	Tu n'as point de traits vainqueurs!	당신이 이길 수 있는 화살은 없다네!

그녀는 이성이 부족한 사람들에게나 라무르가 주는 감정이 매력적이지, 디안을 온전히 섬기는 자들에게는 라무르의 위험한 불꽃, 즉 사랑의 위험이 쉽게 간파된다고 말한다.

Tes alarmes	당신의 불안은
Ont des charmes	매력적이라네
Pour qui manque de raison ;	이성이 부족한 사람들에게 ;
Mais nos âme	그러나 우리의 영혼은
De tes flammes	당신의 불꽃의
Reconnaissent le poison	위험을 잘 알아본다네.
	(대여사제, 7-12행)

이처럼 디안은 ‘이성’을, 그리고 라무르는 사랑으로 불안을 야기하는 ‘감정’을 나타내 준다.

마지막으로 대여사제와 여사제들의 합창은 자신들을 지배하는 디안에게 영원한 경의를 온전히 바치자고 다짐한다.

Rendons un éternel hommage	영원한 경의를 바치자.
A la Divinité qui règne sur nos	우리의 마음을 지배하는 신께
cœurs ,	
Mais, pour mériter ses faveurs,	그러나 그의 은혜를 받기 위해서는
N'offroons à ses autels que des	온전한 마음을 그의 제단에 바쳐야 한다네!
cœurs sans partage!	(대여사제와 여사제들의 합창, 1-4행)

이와 같이 3장은 극을 전개시켜 나가기보다는 디안의 여사제들이 신의 뜻에 따라 라무르를 경계하며 신을 찬양하는 디베르티스망으로 극적 단절을 야기 시키기도 하지만, 디안과 라무르의 대립을 보다 더 분명하게 제시해 주기도 한다.

#### ④ 4장

4장은 왕비 페드르가 자신의 유모 외논 및 근위병과 함께 디안의 신전에 들어 오면서 시작된다. 이 장은 페드르와 아리시, 그리고 페드르와 이폴리트 간의 대립이 두드러지게 나타나는 부분으로, 여사제들의 합창이 중간에 삽입됨에 따라 극적 긴장감이 더욱 고조된다.

1막 2장에서 아리시가 “페드르가 포로에 대한 모든 권한을 가지고 있다”(Phèdre sur sa captive a des droits absolus)라고 말한 것처럼, 아리시에 대한 절대적인 권리를 지니고 있는 페드르가 그녀를 디안에게 바치기 위해 신전에 들어선다. 그러나 아리시는 이폴리트와의 사랑을 확인함에 따라, 디안에게 온전한 경의를 바칠 수 없게 되었다.

Sans remords, comment puis-je en ces	후회하지 않고, 내가 어떻게 이곳에서
lieux	

Offrir un cœur que l'on opprime!

억압된 마음을 바칠 수 있겠는가!

(아리시, 1-2행)

더욱이, 여사제들은 아리시에게 자원하는 마음이 아니라, 강요된 마음을 신께 바치는 것은 '죄'라고 응답한다.

Non, non, un cœur forcé n'est pas

digne des Dieux,

Le sacrifice en est un crime

안돼요, 안돼요, 강요된 마음은 신들이

받지 않으며,

그 희생은 죄예요.

(여사제들의 합창, 1-2행)

이처럼 페드르는 자신의 명령에 순순히 따르지 않는 아리시와 디안의 여사제들에게 분노하게 된다. 그리고는 테제의 아들인 이폴리트에게 “아버지의 명령에 불복종하는 아리시를 가만히 놔 둘 것”이냐고 묻게 된다. 이는 페드르가 두 사람의 관계를 아직 눈치 채지 못한 채, 이폴리트가 아버지의 편에 설 것이라는 기대감에 의한 것이었을 것이다.

Prince, vous souffrez qu'on outrage,

Et votre père et votre Roi?

왕자여, 당신은 능욕을 참습니까?

당신의 아버지이자 왕에 대한

(페드르, 1-2행)

그러나 페드르의 바람과는 달리, 이폴리트가 아리시를 두둔하자 그녀는 이폴리트를 왕의 반역자로 몰아붙이며 분노하게 된다.

Dieux! Thésée en son fils trouve un  
sujet rebelle!

신들이시여! 테제는 그의 아들에게서

반역자를 찾아냈다네!

(페드르, 19행)

결국 이폴리트는 아리시의 편에 서서 페드르와 논쟁을 벌이게 된다. 그는 부당하게 사람을 강요하여 신께 제물을 바치는 것은 신을 모욕하는 죄를 범하는 것이라고 말한다. 이처럼 이폴리트가 왕의 명령에 대한 무조건적인 복종을 보이기보다

는 이성적으로 대항하려 하자 페드르는 이전보다 더 큰 분노에 휩싸이게 된다.

Tremblez! j'ai su prévoir la  
désobéissance:  
Périsset la vaine puissance  
Qui s'élève contre les Rois!

떨어라! 나는 이 불순종을 예견하고  
있었다네.  
헛된 힘은 무너져라!  
왕에 맞서는

(페드르, 4-6행)

그녀는 왕의 명령에 불순종하는 사람들에게 “끔찍한 신호인 트럼펫이 울리며”(que la trompette sonne) 무서운 별이 내려질 거라고 말한다. 특히, 대본가 펠르그랭은 페드르의 대사가 종결된 후 “트럼펫 소리”를 지문에 지시함으로써, 페드르의 근위병이 곧 나팔을 불며 무대 위에 등장하여 반역자들을 처단할 것임을 암시해 준다.

한편, 신전과 제단을 무너뜨리려하는 페드르를 본 여사제들은 디안에게 이곳에 내려와 자신들을 보호해 달라고 청한다. 펠르그랭은 여사제들의 요청에 대한 응답으로 “천둥 소리”와 더불어, “디안이 내려온다”라는 지문을 썼다. 이에 대역사제는 페드르를 향해 “두려워하라”고 말하며, 1막 4장이 마쳐진다.

이와 같이, 1막 4장은 극적 긴장감이 두드러지게 나타나는 부분으로, 페드르가 이폴리트와 아리시 뿐 아니라 디안의 여사제들과도 대립하는 모습을 보여주면서 그녀가 진정으로 디안을 섬기기 위해 아리시를 바치려고 한 것이 아님을 알 수 있게 해 준다.

## ⑤ 5장

5장은 이폴리트와 아리시의 짧은 반응만이 있을 뿐, 하늘에서 내려온 디안의 긴 대사로 이루어져 있다. 디안은 차례대로 여사제들, 페드르, 아리시, 그리고 마지막으로 모든 사람들에게 말을 한다.

먼저 디안은 자신을 섬기는 여사제들에게 두려워하지 말고, 자신의 법 아래에서 편안함을 가지라고 말한다. 한편, 페드르에게는 “떨어라”라고 이야기 한 후, 부당한 마음으로 자신을 섬기려고 했냐고 반문한다.

Toi, tremble, Reine sacrilège!  
Penses-tu m'honorer par d'injustes  
rigueurs?

너, 불경한 왕비여! 떨어라!  
너는 부당한 처사로 나를 숭배할  
생각인가?

(디안, 5-6행)

디안은 세 번째로 “나를 충실히 따르는 슬픔 당한 희생자”인 아리시에게 말한다.  
그녀는 아리시를 위로해주며, 신전 뿐 아니라 숲에서도 자신을 열의 있게 섬길  
수 있다고 전한다.

Et toi, triste victime, à me suivre fidèle,  
...

그리고 너, 나를 충실하게 따르는 슬픈  
희생자여,  
...

On peut servir Diane avec le même zèle

디안을 열의 있게 섬길 수 있다네.

Dans son temple ou dans les forêts.

신전에서도 숲에서도

(디안, 9-12행)

이는 아리시가 여사제의 신분이 아니더라도 디안을 충분히 경의할 수 있다는 뜻  
으로, 디안이 간접적으로 아리시와 이폴리트의 결합을 지지하고 있음을 암시하여  
준다. 디안의 자비에 이폴리트와 아리시가 용서를 구하며 감사해 하자, 디안은 마  
지막으로 덕과 죄에 관하여 말한다. 덕은 자신을 사랑하는 것이고 죄는 자신을  
화나게 하는 것이다.

Votre vertu m'est chère,

덕은 나를 경애하는 것이고

Et c'est au crime seul que je dois ma colère.

내가 분노하는 것이 죄이다.

(디안, 14-15행)

디안이 자신의 진술을 마치자, 그녀는 여사제들과 함께 신전으로 들어가고 이폴  
리트는 아리시를 데리고 나간다.

## ⑥ 6장

6장은 페드르와 그녀의 유모인 외논만이 남아 있으나, 오롯이 9행의 페드르의 대사로만 이루어져 있다. 그녀는 이전 4장에서 이폴리트가 아리시를 두둔하는 것을 보고, 그리고 5장에서 이폴리트가 아리시를 데리고 나가는 것을 보고 두 사람이 서로 사랑한다는 것을 알아차리게 된다. 페드르는 이 장에서 아리시를 가리켜 “연적”이라고 지칭함으로써, 그리고 두 사람의 사랑을 보고 주체할 수 없는 “질투심”을 느끼는 것으로, 이폴리트를 사랑하고 있음을 처음으로 드러낸다.

Ma rivale me brave! Elle suit Hippolyte?	나의 연적이 내게 맞서다니! 그녀가
Ah! plus je vois leurs cœurs l'un pour l'autre enflammés,	이폴리트를 따라갔느냐?
Plus mon jaloux transport s'irrite	아! 그들의 마음이 불타오를수록
	질투심이 더 커진다네.
	(페드르, 2-4행)

결국 페드르는 제어할 수 없는 시기심에 두 사람 모두를 희생시키고자 한다.

Que rien n'échappe à ma fureur;	어느 누구도 나의 분노를 피할 수
Immolons à la fois l'amant et la rivale	없다네.
	연인과 연적 둘 다 희생시켜라!
	(페드르, 5-6행)

이처럼 9행으로 이루어진 페드르의 대사는 1-8행에서 아리시를 향한 질투심이 나타난다면, 마지막 9행에서는 불안한 모습을 한 테제의 친구인 아르카스(Arcas)의 모습이 보임으로써 이후 일어날 일을 예비해 준다.

Mais on vient, C'est Arcas, Ciel! Quel trouble l'agite?	누가 오고 있다. 아르카스구나. 어머니! 무슨 일이지?
	(페드르, 9행)

## ㉞ 7장

무대 위에 등장한 아르카스는 페드르에게 왕이자 남편인 테제의 죽음을 전한다.

Ah! j'en frissonne encore. Le roi vient de descendre Dans l'affreuse nuit de la mort.	아! 여전히 떨려요. 왕은 내려갔어요.  죽음의 끔찍한 밤으로 (아르카스, 3-4행)
---	--

그는 이후 보다 더 상세하게 테제의 죽음을 7행에 걸쳐서 설명한다. 테제는 친구를 구하기 위해 “특별한 노력을 하여” 지옥에 내려갔고, 그곳에서 죽음을 확신하게 해 주는 “끔찍한 소리로 울부짖고” 만 것이다.

Et d'affreux hurlements sortis des sombres bords Du plus grand des héros m'ont confirmé la perte.	끔찍한 울부짖음이 지옥에서 나왔어요. 최고의 영웅이 죽었다는 것을 내게 확고하게 해 주는 (아르카스, 6-7행)
--	---

왕이자 남편인 테제가 죽었다는 소식을 들은 페드르는 큰 충격에 빠지게 된다. 전달자의 역할을 마친 아르카스는 퇴장하고, 이후 그는 그 어디에도 등장하지 않는다. 그렇지만 그의 역할은 결코 작지 않다. 그가 전한 소식에 의해 이후의 극이 새로운 국면을 맞이하기 때문이다.

## ㉟ 8장

1막의 마지막 장인 8장은 4장 이래로 그동안 침묵으로 일관해 오던 외논에 의해 이끌어진다. 그녀는 테제가 죽었다는 소식으로 충격이 채 가시지도 않은 상황에서 페드르의 사랑이 합법적으로 가능할지도 모른다고 말한다.



Mes yeux commencent d'entrevoir	나의 눈은 어렴풋이 보기 시작했어요.
Que vous pouvez brûler d'une ardeur	당신이 합법적인 걱정을 불태울 수
légitime.	있을지도 모른다는 것을
	(외논, 1-2행)

이폴리트는 페드르의 의붓아들로 테제가 죽게 되면 두 사람은 법적으로 아무런 관계가 아니기 때문이다. 이처럼 외논이 “어렴풋이 본” 생각은 이후 엄청난 불행을 야기한다.

그러나 페드르는 매력적인 아리시로부터 이폴리트를 빼앗는 것이 불가능할 것이라고 대답한다. 그러자 외논은 죽은 테제의 뒤를 잇는 왕권을 이폴리트에게 줌으로써 그의 사랑을 얻을 수 있을 것이라고 말한다.

L'objet de son amour n'a qu'un cœur	그의 사랑의 대상은 사랑만을 줄 수
à donner,	있지만,
Et Phèdre avec son cœur promet une	페드르는 사랑과 함께 왕위도 줄 수
couronne.	있잖아요.
	(외논, 14-15행)

다시 말해, 아리시는 이폴리트에게 사랑만 줄 수 있지만, 페드르는 그에게 왕권도 줄 수 있다는 것이다. 외논의 계략에 페드르는 희망을 갖게 된다. 그러나 다른 한편으로, 그녀는 이폴리트가 왕의 권력에 관심이 없을까봐 불안하기도 하다.

Mais, si l'éclat du rang suprême	그러나, 최고의 지위의 광채를
Ne peut rien sur l'ingrat que j'aime,	내가 사랑하는 그가 원치 않는다면,
La mort est mon dernier recours.	결국 나는 죽을 수밖에 없다.
	(페드르, 2-4행)

그리고 이는 본 극의 중요한 복선이기도 하다.

이와 같이 펠르그랭은 1막에서 중요한 설정을 다 전개시켜 나갔다. 이폴리트와 아리시가 서로의 사랑을 확인하는 반면, 페드르 역시 자신의 부정한 사랑을 드러냈다. 특히 테제의 죽음이 전해지면서, 외논은 페드르의 사랑을 이루기 위한 계략을 떠올리게 되고, 이를 들은 페드르는 곧 실행에 옮길 것임을 암시해 준다. 라신

이 『페드르』에서 연인의 사랑을 확인하는 장면을 2막 초반에 설정한 것<sup>247)</sup>과는 달리, 펠그랭은 ‘목가적인 연인의 사랑과 방해’라는 음악비극의 주제를 보다 더 분명히 보여주기 위해서, 1막부터 빠르게 줄거리를 전개시켜 나갔다.

### (3) 2막: 지옥에 간 테제

2막은 지옥을 배경으로, 저승에 내려간 테제의 이야기가 펼쳐진다. 펠그랭은 라신이 『페드르』에서 대사로 짧게 처리했던 테제의 모험담 부분을 한 막에 걸쳐 길게 할애하였다. 비록 라신은 테제가 저승이 아니라 “저승 근처의 나라에 갔다”라고만 적고 있으나 ‘지옥’이란 배경 설정이 오페라의 발생 때부터 꾸준히 인기를 끌던 장소로, 펠그랭은 ‘저승 근처의 나라’를 ‘저승’으로 바꾼 것이다. 이처럼 지옥에서 벌어지는 2막은 펠그랭의 독창성이 두드러지게 나타나는 부분으로, 총 6장으로 구성되어 있다(표 17 참조).

[표 17] 2막의 구성

장	등장인물	구성	내용
1장	테제, 티지폰	1. 테제와 티지폰의 대화	테제는 친구를 구하러 지옥에 내려갔다가 갇히게 됨
2장	플뤼통, 테제, 티지폰, 레 트와 파르케, 지옥의 신들의 무리	1. 테제와 플뤼통의 대화	테제는 플뤼통에게 친구를 풀어달라고 말함
3장	플뤼통, 레 트와 파르케, 지옥의 신들의 무리	1. 플뤼통 2. 합창 3. 춤 4. 합창 5. 지옥의 춤 6. 합창	플뤼통은 지옥의 신들에게 복수를 명함

247) *Ibid.*, p.15.

		7. 춤	
4장	테제, 티지폰, 앞의 등장인물	1. 테제와 티지폰의 대화 2. 레 트와 파르케 3. 테제 4. 합창	테제는 넵툰에게 지옥에서 나가게 해 달라는 두 번째 소원을 빔
5장	메르퀴르, 앞의 등장인물	1. 메르퀴르와 플뤼통의 대화 2. 플뤼통 3. 레 트와 파르케	플뤼통은 넵툰의 청으로 테제를 풀어주지만, 레 트와 파르케에게 테제의 미래를 예언하라고 함
6장	테제, 메르퀴르	테제와 메르퀴르의 대화	테제가 지옥에서 벗어남

각 장에 따라 대본을 상세히 분석하여 보도록 하겠다.

### ① 1장

1장은 테제와 복수의 여신 중 한 사람인 티지폰(Tisiphone)의 대화로 이루어져 있다. 이전 막에서 아르카스에 의해 죽었다고 여겨진 테제는 아직 살아 있으나, 지옥의 신들의 분노로 엄청난 고통을 당하고 있다. 그러니까 아르카스가 들은 그의 끔찍한 비명이 바로 이 소리였던 것이다.

Laisse-moi respirer, implacable furie!      숨 좀 쉬게 해줘요, 무정한 분노여!  
(테제, 1행)

그는 친구인 피리투스(Pirithoüs)를 구하기 위해 지옥에 내려왔다가, 그가 지하세계를 지키는 개인 세르베르(Cerbère)에게 갈기갈기 찢겨 죽임 당하는 장면을 보고 말았다.

J'ai vu Pirithoüs déchiré par Cerbère:      피리투스가 세르베르에게 몹시 고통을  
당하는 것을 봤다네.

J'ai vu ce monstre affreux trancher      친구의 인생을 끊은 이 끔찍한 괴물을  
des jour si chers,      봤다네.  
(테제, 2-3행)

이에 테제는 티지폰에게 자신이 받은 고통이 충분하지 않냐고 반문한다. 그러자,  
그는 테제의 비참한 운명을 예언한다.

Tremble! le même sort t'attend.      떨어라! 그와 같은 운명이 너를 기다린다네.  
(티지폰, 4행)

하지만 테제는 친구와 함께 벌을 받겠다고 말한다.

Ah! qu'avec lui je le partage,      아! 나는 그와 [운명을] 함께 할 것이라네.  
(테제, 1행)

이처럼 테제는 친구를 위해 지옥에 내려올 만큼 용감할 뿐 아니라, 기꺼이 함께  
죽을 수 있는 우정의 덕마저도 보여준다.

한편, 1장은 “극장의 뒷부분이 열리고 왕좌에 플뤼통이 앉아 있고, 레 트와 파  
르케(Les trois Parques)가 그의 발아래에 있다”라는 지문으로 마쳐짐으로써 다  
음 장을 예비해 준다.

## ② 2장

1장의 마지막 지문을 통해 알 수 있듯이, 2장은 지옥의 신인 플뤼통이 레 트와  
파르케를 비롯하여 지옥의 여러 신들과 함께 무대 위에 등장하여 테제와 대화를  
나눈다.

우선, 테제는 플뤼통에게 자신이 땅에서 죽인 괴물들의 복수로, 지금 자신을 죽  
이려 하는 것이 아니냐고 질문한다.

Est-ce donc pour venger tant de      그토록 많은 괴물들의 원수를 갚기 위해

monstres divers	
Dont ce bras a purgé la terre	내가 이 땅에서 일소한
Que l'on me livre en proie aux	나를 지옥의 괴물들의 먹이로 바치려 하는
monstres des Enfers?	것인가요?
	(테제, 4-6행)

이에 플뤼통은 테제가 이룩한 공적은 위대하나, 매우 큰 죄를 범한 친구의 공범자로서 함께 벌을 받아야 한다고 대답한다.

D'un trop coupable ami trop fidèle	매우 큰 죄를 진 친구의 매우 충직한
complice,	공범자인
Tu dois partager son supplice.	너는 그의 벌을 함께 받아야만 한다.
	(플뤼통, 7-8행)

다시 말해 플뤼통은 괴물들에 대한 복수가 아니라, 친구와 함께 도모한 죄에 대한 벌을 테제에게 내리고자 하는 것이다. 그러나 대본가 펠르그랭은 피리투스과 테제가 어떠한 죄 때문에 지옥에 갇히게 되었고 플뤼통에게 벌을 받게 되었는지 그 연유를 분명하게 설명해 주고 있지 않다. 고대 신화에 따르면, 테제는 피리투스가 플뤼통의 부인 프로세르핀(Proserpine)을 범하려고 납치하는 것을 돕게 된다. 그러니까 플뤼통은 자신의 아내를 탐한 피리투스와 이를 도운 테제의 죄를 물어 그들에게 합당한 벌을 내리고자 하는 것이다.

한편, 테제는 플뤼통에게 기꺼이 친구와 함께 벌을 받겠다고 대답한다. 그는 피리투스와 친구가 된 이래로, 위험과 영광을 늘 함께 했기 때문에, 이번에도 그와 동행 할 것이라고 말한다. 테제는 지금 자신이 보이는 '우정'이 최고의 '덕'이라고 자부한다.

L'amitié qui nous joint m'en fait un bien	우리를 잇는 우정이 최고의
suprême.	덕이라네.
	(테제, 2행)

이처럼 '우정'이란 덕을 내세우는 테제를 향해, 플뤼통은 죄를 함께 지으면서 우정이 돈독해 진 것이 아니냐며 비꼰다.

Parle, le crime même a-t-il dû vous unir?    말해라, 너희들은 죄로 친해졌느냐?  
(플뤼통, 2행)

실제로 플뤼통의 이 발언은 의미심장하다. 테제는 신화에 따르면, 피리투스의 도움으로 자신이 탐하고 있었던 어린 헬레나를 납치하는 데 성공하게 되고, 이에 대한 대가로 이번 일을 함께 도모한 것이기 때문이다. 이처럼 두 사람은 플뤼통의 말처럼, 서로의 죄를 도우면서 친해지게 된 것이다. 그러니 테제가 내세우는 ‘우정의 덕’은 결코 ‘덕’이 될 수 없다.

하지만 테제는 무지하게도, 피리투스의 부정한 사랑의 죄를 자신의 우정의 덕으로 용서받고자 한다.

Ah! si son amour est un crime,	아! 그의 사랑이 죄이지만,
L'amitié qui pour lui m'anime	내가 그를 위해 행하는 우정은
N'est-elle pas une vertu?	덕이 아닌가요?

(테제, 7-9행)

테제는 자신의 덕으로 죄를 덮을 수 있을 것이라고 생각한 것이다. 그러자 플뤼통은 테제를 지옥의 재판관에게 넘겨, 적법한 판결을 받게 할 것이라고 말한다.

Va, sors, en attendant un arrêt	가라, 나가라, 적법한 판결을 기다리면서
légitime,	
Je t'abandonne à tes remords.	너는 마음껏 후회하거라.

(플뤼통, 3-4행)

결국 테제는 마지막 플뤼통의 명에 따라, 티지폰과 함께 무대 위에서 퇴장한다.

2막 2장은 테제가 최고의 영웅이라는 칭함을 받는 왕임에도 불구하고, 친구와 함께 죄를 도모했고, 더욱이 우정의 덕으로 그 죄를 무마하고자 하는 그의 무지함을 잘 보여준다.

### ③ 3장

플뤼통을 비롯하여, 레 트와 파르케와 지옥의 여러 신들이 등장하는 3장은 ‘지옥’의 무서움을 여실히 보여주는 디베르티스망으로, 플뤼통의 노래와 더불어 지옥의 신들의 합창, 그리고 춤이 나타난다(표 18 참조).

[표 18] 2막 3장의 구성

플뤼통	지옥의 강들에게 복수하라고 명함
합창	플뤼통의 가사를 반복함
춤	
합창	플뤼통의 명을 따라 원수를 갚자
춤	

플뤼통은 왕좌에서 내려와, 지옥의 신들, 특히 지옥의 강들에게 능욕당한 자신과 자신의 아내 프로세르핀의 원수를 잔인하게 갚을 준비를 하라고 명령한다.

Qu'à servir mon courroux tout l'enfer	지옥 전체는 나의 분노를 복수 할 준비를
se prépare!	해라!
...	...
Vengent Proserpine et Pluton!	프로세르핀과 플뤼통의 원수를 갚자!
	(플뤼통, 1행과 5행)

그리고 지옥의 신들은 플뤼통의 가사를 반복함으로써, 그의 명령에 응답한다.

Vengeons notre roi!	우리의 왕의 원수를 갚자!
...	...
Qu'ici l'on répande	여기에서 퍼뜨리자
Le trouble et l'effroi!	불안과 두려움을!
	(지옥의 신들, 2행과 5-6행)

이처럼 지옥이 배경인 2막은 이전 1막에서 디안이 평안함을 주었던 것과는 달리

공포와 불안감, 그리고 두려움을 준다.

#### ④ 4장

4장은 다시금 테제에게로 시선이 돌려진다. 티지폰을 따라 나선 테제는 친구를 찾아 지옥에 왔지만, 그를 찾을 수 없음을 9행에 걸쳐 길게 한탄한다.

1행	Dieux! que d'infortunés gémissent dans ces lieux!	신들이시여! 이곳에서 불쌍한 사람들이 한탄하고 있다네!
2행	Un seul se dérobe à mes yeux:	오직 한 사람만이 내 눈에서 보이지 않아요;
5행	Ah! montrez-moi Pirithoüs!	아! 내게 피리투스를 보여주세요!
8행	Traîne-moi jusqu'à lui, redoutable Euménide!	에우메니드여, 나를 그에게로 데려가 주세요!

결국 친구의 모습을 찾지 못한 테제는 복수의 여신인 에우메니드(Euménide)에게 자신을 친구에게로 데려가 달라고 청한다. 한편 이 말을 듣고 있던 티지폰은 테제의 말에 끼어들어, 죽어야지만 두 사람이 만날 수 있다고 말한다.

La mort, la seule mort a droit de vous unir.	죽음, 오직 죽음만이 너희들을 만날 수 있게 해 준다네. (티지폰, 1행)
---	---

그러자 테제는 죽음을 요청한다.

Mort propice, mort favorable, ...	자비로운 죽음이여, 이로운 죽음이여, ...
Commence donc à me punir.	나를 벌해라. (테제, 1행과 3행)

이에 레 트와 파르케는 테제의 인생의 실타래를 자신들이 가지고 있긴 하지만, 이는 죽음의 가위가 결정한 순간에만, 즉 운명이 정해진 때에만 자를 수 있다고 말한다.



Mais le fatal ciseau n'en peut trancher le  
cours  
Qu'au redoutable instant qu'il a marqué  
lui-même.

그러나 죽음의 가위는 자른다네.

스스로 결정한 순간에만

(레 트와 파르케, 3-4행)

이처럼 죽는 것마저도 마음대로 할 수도 없게 된 테제는 바다의 신이자 자신의 아버지인 넵툰(Neptune)에게 자신을 지옥에서 꺼내달라고 13행에 걸쳐서 길게 기원한다.

1행	Ah! qu'on daigne du moins, en m'ouvrant les Enfers,	아! 지옥문을 열어주세요.
4행	Dieu des mers, c'est à toi que je dois recourir!	바다의 신이여, 도와주세요!
5행	Que ton fils en son père éprouve un cœur sensible!	당신의 아들이 아버지에게 다정다감한 마음을 느낄 수 있기를!
6행	Trois fois dans mes malheurs tu dois me secourir.	당신은 내가 어려운 일을 당할 때 세 번 도와줘야 하지요.
9행	Le styx a reçu ton serment.	스틱스 강은 당신의 맹세를 받아들였어요.
10행	Au premier de mes vœux tu viens d'être fidèle:	당신은 내 첫 번째 소원을 충실히 들어주었지요.
11행	Tu m'as ouvert l'affreux séjour	당신은 이 끔찍한 장소를 내게 열어줬어요.
12행	Où règne une nuit éternelle.	영원한 밤이 통치하는,
13행	Grand Dieu, daigne me rendre au jour!	위대한 신이여, 살려주세요!

넵툰은 스틱스 강을 증인으로, 테제의 3가지 소원을 들어주겠다고 맹세한다. 그리고 테제는 지옥에 들어오기 위해, 그에게 지옥의 문을 열어달라는 첫 번째 소원을 청하게 된다. 이는 위의 가사 10-12행에서 “당신은 영원한 밤이 통치하는 이 끔찍한 장소를 열어 달라는 내 첫 번째 소원을 충실히 들어줬지요”와 1막 7장에서 아르카스가 “테제가 특별한 노력으로 지옥에 들어갔다”라는 진술을 통해 알 수 있다. 이처럼 테제는 넵툰의 도움으로 지옥에 들어왔으나, 이번에는 반대로 “지옥에서 나가게 해 달라”는 두 번째 소원을 빌고 있는 것이다.

그렇다면, 넵툰은 어쩌다가 테제의 3가지 소원을 들어주겠다는 맹세를 하게 된 것일까? 라신은 『페드르』에서 테제가 넵툰을 도와 준 대가로 3가지 소원을 들어 주기로 서원했다고 기술하고 있다.<sup>248)</sup> 그러나 펠르그랭의 대본에서는 그러한 설정을 찾아 볼 수가 없다. 다만, 위의 가사 중 5행을 보면, 테제는 넵툰을 향해 “아버지”(père)라고 부르고 있다. 즉, 펠르그랭은 테제를 바다의 신인 ‘넵툰의 아들’(ton fils)로 설정한 것이다. 넵툰과 테제의 부자관계는 에우리피데스와 세네카의 극에서도 이미 찾아볼 수 있지만, 펠르그랭은 서문을 통해 이기누스(Gaius Julius Hyginus, BC64~AD17)의 『넵툰의 아들들』에 기초하여 두 사람을 혈연관계로 설정해 놓았다고 밝히고 있다.<sup>249)</sup> 더욱이 테제가 넵툰의 아들이어야지만, 이후 3막에서 등장할 끔찍한 테제의 마지막 소원을 넵툰이 들어주는 것을 보다 더 합리적으로 이해할 수 있다는 것이다.<sup>250)</sup>

한편, 테제의 간청을 들은 지옥의 신들은 그의 애원이 아무런 소용이 없을 것이라고 응답한다. 쉽게 들어 올 순 있어도, 마음대로 나갈 수 없는 곳이 바로 지옥이기 때문이다.

Non, Neptune aurait beau t'entendre,	아니, 아무리 넵툰이 당신의 말을 듣는다
	해도,
Les Enfers malgré lui sauraient te	
retenir.	너는 지옥에서 나갈 수 없다.
On peut aisément y descendre,	이곳으로 쉽게 내려올 수는 있지만,
Mais on ne peut en revenir.	나갈 수는 없다.

(합창, 1-4행)

이와 같이 테제는 우정의 덕을 내세우며 친구를 구하고자 했으나 아무것도 할 수 없다는 사실을 깨닫고는, 결국에 아버지인 넵툰에게 지옥에서 나가게 해 달라는 두 번째 소원을 빌고 만 것이다.

248) *Ibid.*, p.11 각주 38 참조.

249) Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, Préface.

250) *Ibid.*, Préface.

## ⑤ 5장

테제의 탄원을 들은 넵툰은 결국 그의 소원을 들어주기 위해 자신의 전령으로 메르퀴르(Mercure)를 지옥에 보낸다. 따라서 5장은 주로 메르퀴르와 플뤼통의 대화로 이루어져 있다. 우선 메르퀴르는 플뤼통에게 넵툰이 무모한 테제에게 자비를 베풀어 주길 바란다는 청을 전한다.

Neptune vous demande grâce  
Pour un fils trop audacieux.

넵툰은 당신에게 자비를 구해요.  
너무도 무모한 아들을 위해

(메르퀴르, 1-2행)

그러나 플뤼통은 넵툰도 테제가 지옥에 들어 올 수 있게 도와주었기 때문에 공범이라고 말한다. 이에 메르퀴르는 만약 신인 넵툰이 테제의 소원을 들어주지 않는다면, 그가 거짓말을 하거나 무능하다는 비난을 받을지도 모른다고 반문하며, 같은 신으로서 넵툰의 부탁을 들어달라고 설득한다.

Faudra-t-il qu'il soit accusé  
Ou de parjure ou d'impuissance?

그가 비난받아야 할까요?  
거짓 선서를 했거나 혹은 무능하다고

(메르퀴르, 4-5행)

하지만 플뤼통은 단호하게 테제가 죄를 범했기 때문에 벌을 받아야 한다고 대답한다. 그러자 메르퀴르는 이전보다 긴 6행의 가사로 플뤼통을 설득한다. 그는 주피터는 하늘을, 넵툰은 바다를, 그리고 플뤼통은 지옥을 지배한다고 말하며, 이러한 세상의 행복을 지키기 위해선 플뤼통의 지성에 달려 있다고 말한다. 즉, 신들이 감정이 아닌 지성적으로 질서 있게 서로를 도와야 세상이 행복하다는 것이다.

Mais le bonheur de l'univers  
Dépend de votre intelligence.

그러나 세상의 행복은  
당신의 지성에 달려 있어요.

(메르퀴르, 5-6행)

플뤼통은 결국, “세상의 행복”을 위해, 넵툰의 청을 들어 준다. 그러나 그는 테제

의 운명이 그리 평탄하지만은 않을 것이라고 말한다.

De l'inférieure nuit que ce coupable sorte!	죄 지은 사람은 지옥의 어둠에서 나와라!
Peut-être son destin n'en sera pas plus doux.	그의 운명은 안락하지 않을 수도 있다네. (플뤼통, 3-4행)

그리고는 레 트와 파르케에게 테제의 운명을 예언하라고 명하고, 이들은 이에 응답한다.

Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire!	우리들은 너의 운명에 공포를 계시 받았다!
Où cours-tu, malheureux? tremble, frémis d'effroi!	불쌍한 자여, 너는 어디로 도망가는가? 떨다, 공포로 떠다네!
Tu quittes l'inférieur empire	너는 지옥을 떠날테지만,
Pour trouver les enfers chez toi!	너의 집에서 지옥을 찾을 것이라네! (레 트와 파르케, 1-4행)

그녀들은 테제에게 지옥에서 벗어나게 되지만, 그의 집에서 또 다른 지옥을 만나게 될 것이라고 전한다. 이는 이후 극의 전개를, 다시 말해 곧 닥칠 테제의 불행한 운명을 예고하여 준다.

## ⑥ 6장

2막의 마지막 장인 6장은 테제와 메르퀴르 간의 짧은 대화로 이루어져 있다. 테제는 레 트와 파르케로부터 불행한 예언을 듣게 되자 이 말이 머릿속에 떠나질 않는다.

Je trouverai chez moi ces enfers que je quitte.	내가 떠난 이 지옥을 나의 집에서 찾을 것이라니. (테제, 1행)
--	--

결국 테제는 이 끔찍한 운명을 바꾸어 달라고 신에게 청하면서, 특별히 자신이 사랑하는 두 사람, 즉 페드르와 이폴리트에게 나쁜 일이 생기지 않도록 잘 돌봐 달라고 부탁한다.

Dieu, détournes les maux qu'on vient	신이시여, 내게 알려 준 악들을
de m'annoncer,	돌려주시고,
Et surtout prenez soin de Phèdre et	특히 페드르와 이폴리트를 돌봐주세요!
d'Hippolyte!	(테제, 3-4행)

그리고는 자신이 들은 끔찍한 예언이 혹여나 다른 사람들에게 좋지 않은 영향을 끼치게 될까봐, 자신의 귀환 소식을 비밀로 해 달라는 청으로 2막이 끝난다.

Dieu! cachons mon retour et	신이시여! 나의 귀환을 모든 사람들에게
trompons tous les yeux.	알리지 말아주세요.
	(테제, 1행)

페드르와 이폴리트에게 특별한 애정을 드러내고, 또한 비밀리에 귀환하려는 테제의 위의 발언은 또 다른 복선으로, 이후 이 두 사람에게 끔찍한 일이 일어날 것임을 예시해 준다.

지금까지 살펴 본 것처럼, ‘지옥’이 배경인 2막은 그동안 오페라에서 가장 인기 있던 장면 중 하나로, 펠르그랭은 그동안 이야기로써만 전해지던 테제의 모험담을 직접 무대 위에서 보여줌으로써 풍부한 볼거리를 제공해 주고자 했다. 더욱이 이 막은 이폴리트와 아리시의 사랑 이야기와는 긴밀하게 연결되어 있지 않아 어찌면 극을 전개시켜 나가는 데 불필요한 부분으로 여겨질 수도 있으나, 페드르가 이폴리트에게 자신의 사랑을 밝히기 위한 중요한 전제 중 하나인 테제의 부재를 분명하게 보여줄 뿐만 아니라, 테제가 지옥에서 들은 끔찍한 예언으로 아들을 죽음으로 몰고 갈 수밖에 없는 상황을 논리적으로 전개시켜 준다. 또한 이 막은 테제의 성격을 보여주기도 하는데, 그는 무모하게 부정한 ‘우정의 덕’을 내세우는 무지한 자다.

#### (4) 3막: 페드르의 부정한 사랑 고백과 귀환한 테제

해안가에 있는 테제의 궁정을 배경으로 하는 3막은 『이폴리트와 아리시』 중 가장 극적인 부분이다. 테제는 자신의 귀환을 숨겼을 뿐 아니라, 궁정 사람들에게는 1막 7장에 등장한 아르카스에 의해 그가 지옥에서 죽었다고 알려졌다. 이러한 상황 가운데, 페드르는 1막 8장에서 제시된 외논의 계락을 본 막에서 실행함으로써, 극을 절정으로 이끌어 나간다. 3막은 총 9장으로, 이 작품 가운데 가장 긴 장으로 구성되어 있다(표 19 참조).

[표 19] 3막의 구성

	등장인물	구성	내용
1장	페드르	1. 페드르	페드르는 라무르에게 한탄함
2장	페드르, 외논	1. 페드르와 외논의 대화	외논은 페드르에게 이폴리트가 궁전 안에 들어옴을 알려줌
3장	페드르, 이폴리트, 외논	1. 이폴리트와 페드르의 대화	페드르는 이폴리트에게 자신의 사랑을 밝히게 되고, 두 사람은 대립함
4장	앞의 등장인물, 테제	1. 테제, 이폴리트, 페드르의 대화	테제는 무슨 일이 있었는지 페드르에게 질문함
5장	테제, 이폴리트, 외논	1. 테제와 이폴리트의 대화	테제는 이폴리트에게 질문함
6장	테제, 외논	1. 테제와 외논의 대화	테제는 외논에게 질문하고, 외논은 거짓 진술을 함
7장	테제	1. 테제	테제는 괴롭지만 백성들이 귀환 감사를 드리기 위해 오고 있음을 알게 됨
8장	테제, 트레젠느의 사람들과 선원들	1. 합창 2. 춤 3. 여성 선원	백성들은 넵툰께 테제의 귀환을 감사드리м

		4. 춤 5. 테제	
9장	테제	1. 테제	테제는 넵툰에게 세 번째 소원을 청함

각 장에 따라 이야기를 분석하여 보도록 하겠다.

### ① 1장

1장은 페드르의 독백이다. 이는 1막 1장의 아리시의 독백과 대응되는 것으로, 아리시가 디안에게 기원했다면, 페드르는 라무르에게 탄원을 한다. 페드르는 의붓아들인 이폴리트를 사랑한다. 이에 그녀는 자신에게 사랑의 감정을 불어넣은 라무르에게 자신의 사랑을 허락해 달라고 애원한다. 8행으로 구성된 이 가사는 압운(abab cdcd)과 내용에 따라 4행씩 나누어 볼 수 있다.

Cruelle mère des amours,	a	사랑의 잔인한 어머니여,
Ta vengeance a perdu ma trop	b	당신의 복수가 나의 죄 많은 종족을 잃게
coupable <b>race</b> .		했어요.
N'en suspendreas-tu point le	a	당신은 이 마음을 멈추게 하지
<b>cours?</b>		않으시려나요?
Ah! du moins, à tes yeux que	b	아! 적어도, 페드르가 당신의 눈에
Phèdre trouve <b>grâce</b> !		은혜롭기를!
<hr/>		
Je ne te reproche plus <b>rien</b>	c	난 당신에게 아무것도 비난하지 않을
		거예요.
Si tu rends à mes vœux	d	만약 당신이 내가 바라는 것처럼
Hippolyte sensible.		이폴리트가 반응을 보이도록 해 준다면
Mes feux me font horreur ;	c	내 마음속의 불길이 너무도 끔찍해요 :
mais mon crime est le <b>tien</b> .		하지만 나의 죄는 바로 당신 거예요.
Tu dois cesser d'être inflexible.	d	당신은 이제 완고함을 멈춰야 해요.

우선 페드르는 1~4행에서 라무르로 인해 의붓아들을 사랑하게 되었으니, 자신을 불쌍히 여겨 끔찍하게 바라보지 않기를 바라는 부분이다. 이후 5~8행에서, 그녀는 보다 더 솔직하게 자신의 마음을 드러낸다. 페드르는 자신에게 부정한 사랑의

감정을 불어 넣은 것이 라무르이기 때문에, 라무르가 이폴리트의 마음을 만져주어 그 역시 자신을 사랑하게 해 준다면 라무르를 비난하지 않을 것이라고 말한다. 이처럼, 라무르로 인하여 의붓아들을 사랑하게 된 페드르는 외논의 계략에 따라 이폴리트에게 자신의 사랑을 고백하기에 앞서 신에게 도움을 청한다.

## ② 2장

2장은 페드르와 외논의 짧은 대화이다. 이폴리트가 곧 궁에 도착한다는 소식이 전해지자, 페드르는 그에게 어떻게 말을 꺼내야 할지 너무 두렵고 떨린 상태로, 사랑을 고백하기 전 불안한 모습을 보여준다.

Il vient. Dieux, par où commencer?	그가 온다. 신들이시여, 어디서부터 시작해야 할까?
---------------------------------------	---------------------------------

(페드르, 3행)

## ③ 3장

3장은 3막 가운데에서도 가장 극적인 부분으로, 이폴리트와 페드르의 대화로 되어 있다. 먼저 이폴리트는 남편을 잃은 페드르를 위로하기 위해, 그녀를 찾아왔다.

Quand le ciel vous ravit un époux glorieux, Je respecterais trop votre douleur mortelle Pour vous montrer encore un objet odieux.	하늘이 당신에게 명예로운 남편을 빼앗아 가는, 죽음과 같은 당신의 고통을 저는 위로하려 합니다. 끔찍한 대상을 한 번 더 당신에게 보여줌으로써
--	--

(이폴리트, 2-4행)

1막 4장에서 극명하게 대립함에 따라, 이폴리트는 페드르가 자신을 ‘끔찍하게’ 싫어한다고 생각한다. 이에, 페드르는 그가 자신의 ‘증오의 대상’이 결코 아니라고 대답한다.



Vous, l'objet de ma haine? O ciel,	당신이 내 증오의 대상이라고? 오 하늘이시여,
quelle injustice!	이 얼마나 불공평한 일인가!
...	...
Mais enfin il est temps que je	내가 당신에게 제대로 밝혀줘야 할 때가
vous éclaire.	왔구나.
Hélas! si vous croyez que Phèdre	만약 페드르가 당신을 증오한다고 생각했다면,
vous haïsse,	
Que vous connaissez mal son	당신은 그녀의 마음을 잘못 알고 있었던
cœur!	것이에요!
	(페드르, 1행과 3-5행)

더 나아가 그녀는 3행에서 말하는 것처럼 자신의 마음을 “제대로 밝히고자” 한다. 한편, 페드르가 이폴리트를 싫어하지 않다고 말하자, 그는 아버지를 대신하여 새어머니를 잘 모시겠노라고 말한다.

Ah! les plus tendres soins de votre	아! 당신의 위엄 있는 남편의 보살핌이
auguste époux	
Dans mon cœur désormais vont	내 마음속에서 이제부터 당신을 위해
revivre pour vous.	다시 나타날 거예요.
	(이폴리트, 2-3행)

이폴리트는 한발 더 나아가 페드르의 아들, 그러니까 이복동생의 좋은 형이 되어 줄 뿐만 아니라, 그에게 왕권도 기꺼이 양보하려 한다.

A votre fils je tiendrai lieu de frère;	내가 당신의 아들에게 형이 되어 줄게요;
J'affermirai son trône et j'en donne	내가 그의 왕좌를 보장하고, 나의 신념을
ma foi.	바칠게요.
	(이폴리트, 1-2행)

선수를 빼앗긴 페드르는 이를 사양하며, 이폴리트에게 왕좌를 맡기겠다고 말한다.

C'en est trop ; et le trône, et le fils,	됐어요. ; 왕좌, 아들, 그리고 어머니
et la mère,	
Je range tout sous votre loi.	이 모든 것을 당신의 법 아래에 놓겠어요.
	(페드르, 2-3행)

이와 같이 두 사람은 이전까지의 오해를 풀고, 테제의 뒤를 이을 왕권마저도 서로 양보해 가며 좋은 분위기 속에서 대화를 이어나간다. 그러나 이는 두 사람 모두 서로 다른 목적에 의한 것이었다. 페드르는 이전 1막 8장에서 예시된 것처럼, 왕권을 이폴리트에게 넘김으로써 그의 사랑을 얻고자 한 반면, 이폴리트 역시 다른 바람을 가지고 있었던 것이다. 이는 그의 다음 대사에서 나온다.

Je ne compte pour rien l'éclat de la	전 권세의 빛이 아무것도 아니라고
grandeur ;	여겨요.
Aricie est tout ce que j'aime,	내가 사랑하는 것은 아리시 뿐이며,
E si je veux régner ce n'est que dans	내가 지배하고 싶은 것은 오로지 그녀의
son cœur.	마음 뿐이에요.
	(이폴리트, 2-4행)

이폴리트는 왕이 되는 것보다도 자신이 사랑하는 아리시만 있으면 된다고 말한다. 이폴리트 역시 페드르와 유사하게, 아리시에 대한 모든 권한을 가지고 있는 페드르에게 잘 보이기 위해 왕권을 그의 아들에게 양보함으로써, 아리시를 얻고자 한 것이다. 그러나 이 발언은 페드르를 더욱 분노하게 만들었다. 페드르도 외논의 계략에 따라 왕권을 이폴리트에게 줌으로써 그의 마음을 얻고자 했으나, 그 계획이 철저하게 실패했기 때문이다. 결국 권력으로도 이폴리트를 가질 수 없다고 생각한 페드르는 절망에 빠져 아리시를 향한 증오를 쏟아낸다.

Tremblez! craignez pour elle un	떨어라! 그녀를 향한 이 분노를 두려워해라!
courroux éclatant!	
Je ne la haïs jamais tant.	나는 이렇게나 많이 그녀를 증오했 본 적이 없다.
	(페드르, 1-2행)

한편, 페드르의 마음을 전혀 모르는 이폴리트는 그녀가 왜 아리시를 그토록 미워하는지 이해할 수가 없다. 결국 두 사람은 아리시를 두고 유사한 운율을 지녔지만, 전혀 다른 의미를 지닌 듀오를 노래한다.

페드르	이폴리트
Ma fureur va tout <b>entreprendre</b>	Gardez-vous de rien <b>entreprendre</b>

(나의 분노가 모든 것을 할 것이라네!)

**Contre des jours** trop odieux!

(너무 끔찍한 삶에 맞서서)

Je ne hais rien tant **sous les cieux**

(하늘 아래 이토록 미워하는 것은  
없다네.)

**Que le sang que je veux** répandre.

(내가 뿌리고 싶은 피 만큼 )

(아무것도 하려 하지 마세요!)

**Contre des jours** si précieux!

(이 소중한 삶에 맞서서)

Rien ne m'est si chet **sous les cieux**

(하늘 아래 이토록 소중한 것은 없다네.)

**Que le sang que je veux** défendre.

(내가 보호하고 싶은 피만큼)

페드르가 아리시를 향해 하늘 아래 그녀만큼 증오하는 것이 없다고 말하자, 이폴리트는 이 세상에 그녀만큼 보호하고 싶은 소중한 것은 없다고 응답한다. 한편, 아리시에 대한 분노의 원인을 모르는 이폴리트는 페드르에게 왜 이렇게 아리시를 싫어하냐고 질문하자, 페드르는 그녀를 가리켜 자신의 “연적”(rivale)이라고 칭하게 된다.

Puis-je avec trop d'ardeur immoler ma  
rivale!

나의 연적을 큰 걱정으로 죽일 수  
있다네.

(페드르, 2행)

위의 발언으로 이폴리트는 페드르의 부정한 사랑을 알게 되고, 엄청난 공포감에 휩싸이게 된다.

Votre rivale? Je frémis.  
Thésée est votre époux, et vous  
aimez son fils?  
Ah! je me sens glacé d'une horreur  
sans égale.

당신의 연적이라고? 소름끼친다.  
테제가 당신의 남편이에요. 그런데,  
당신은 그의 아들을 사랑하는 것인가요?  
아! 나는 둘도 없는 공포로 얼어붙었네.

(이폴리트, 1-3행)

결국 이폴리트는 신들에게 아버지의 배신자이자 부정한 의붓어머니인 페드르에게 벌을 내려달라고 청한다.

Qu'attendez-vous? lancez la foudre!

왜 지체하시는 겁니까? 벼락을 내리세요!

(이폴리트, 6행)

한편, 페드르는 앞서 1장에서 라무르에게 간구했음에도 불구하고, 이폴리트가 자신의 사랑을 받아들이기는커녕 자신을 죽이고 싶을 정도로 증오하자, 결국 스스로 목숨을 끊으려 한다.

Cruel, quelle rigueur extrême!	잔인한 자여, 이 얼마나 가혹한가!
Tu me hais autant que je t'aime;	너는 내가 사랑하는 만큼 나를 미워하는 구나.
Mais, pour trancher mes tristes	나의 슬픈 날들을 잘라내기 위해서는
jours,	
Je n'ai besoin que de moi-même.	나 스스로 밖에는 필요하지 않다.
	(페드르, 4-7행)

그리고 이는 이미 1막 8장의 페드르의 마지막 대사에서도 예시되어 있었다. 페드르가 마침내 이폴리트의 칼을 뺏어 죽으려 하자, 그가 다시 칼을 뺏음으로써 그녀를 말린다. 그리고 바로 이 때 테제가 비밀리에 귀환하고 만다.

#### ④ 4장

기별 없이 지옥에서 돌아온 테제는 이폴리트가 칼을 빼어 들고는 페드르와 함께 있는 광경을 목격한다.

Que vois-je? Quel affreux	내가 보고 있는 것이 무엇인가? 이 얼마나
spectacle!	끔찍한 광경인가!
	(테제, 1행)

그리고는 지옥에서 빠져나오기 전, 레 트와 파르케가 그에게 했던 예언을 떠올리게 된다.

O trop fatal oracle!	오 운명의 신탁이여!
Je trouve les malheurs que m'a prédits	지옥에서 예언한 그 불행을 발견했네.
l'enfer.	
	(테제, 4-5행)

테제는 먼저 자신의 아내인 페드르에게 무슨 일이나고 질문하지만, 그녀는 애매 모호한 대답만을 남긴 채 자리를 피한다.

N'approche plus de moi! l'amour  
est outragé,  
Que l'amour soit vengé!

내게 가까이 오지 말아요! 사랑이  
모욕당했기에,  
그 사랑은 복수되어야만 해요!

(페드르, 1-2행)

## ⑤ 5장

페드르가 무대에서 퇴장하자, 테제는 두 번째로 자신의 아들인 이폴리트에게 질문한다. 그는 이폴리트에게 어떤 연유로 칼을 빼어 들고 있었던 것인지, 다시 말해 ‘누가’ 죄를 범한 것인지 묻게 된다.

Parlez, mon fils, parlez, nommez le  
criminel!

말해라, 나의 아들이, 말해라, 죄인의  
이름을 대라.

(테제, 2행)

아버지의 질문에 이폴리트는 어떻게 대답해야 할지 모른다. 결국 그는 사실을 밝히지 않은 채, 자신을 영원히 추방시켜 달라고 말한다.

Permettez que je me retire  
Ou plutôt que j'obtienne un exil éternel!

제게 물러나는 것을 허락해주시고,  
차라리 저를 영원히 추방시켜주세요!

(이폴리트, 2-3행)

이폴리트가 진실을 밝히지 않은 것은 오롯이 아버지를 위한 것이었다. 그는 아버지를 위해 기꺼이 집을 떠나는 희생을 감수할 줄 아는 덕을 지닌 인물이었다.

## ⑥ 6장

결국 무대 위에는 테제와 2장 이래로 아무런 말을 하지 않고 지켜보고만 있었

던 외논만이 남아 있을 뿐이다. 결국 테제는 마지막 목격자인 외논에게 묻게 된다.

C'est à vous seule à m'éclairer	분명하게 알려 줄 수 있는 사람은
	당신뿐이다.
Sur la trahison la plus noire.	부정한 배신에 대해
	(테제, 3-4행)

그리고 외논은 자신이 오랫동안 모시던 왕비의 명예를 구하기 위해 거짓 진술을 하게 된다.

Ah! sauvons de la Reine et les	아! 왕비님과 왕비님의 목숨, 그리고
jours et la gloire!	왕비님의 명예를 구하자!
	(외논, 1행)

우선, 그녀는 테제에게 모든 사건을 ‘직접’ 보지 않았냐고 반문한다. 이폴리트가 페드르로부터 검을 뺏은 찰나에 등장한 테제는 아들이 자신의 아내에게 검을 겨누는 것을 목격한 것이다.

Vous n'en avez été qu'un témoin	당신은 아주 충실한 증인이예요.
trop fidèle.	
Je n'ose accuser votre fils ;	전 감히 당신의 아들을 고발할 수
	없습니다.
Mais la Reine... Seigneur, ce fer	그러나 왕비는... 왕이시여, 그녀를 향한 이
armé contre elle,	검이,
Ne vous en a que trop appris.	당신에게 이미 많은 것을 알려줬지요.
	(외논, 3-6행)

한편, 테제가 외논에게 이폴리트가 칼을 빼어든 보다 더 분명한 연유를 묻자, 그녀는 “치명적인 사랑이…”(Un amour funeste…)라고 모호하게 대답한다. 외논은 왕에게 정반대로, 즉 이폴리트가 페드르를 향한 부정한 사랑 때문에 그녀를 범하기 위해 검을 겨누었다고 생각하게끔 몰아가고 있는 것이다. 결국 테제는 그녀의 말을 믿고 만다.

C'en est assez, épargne-moi le reste!      그만하거라, 내게 더 이상 고하지 말라!  
(테제, 1행)

## ㉞ 7장

외논마저 떠나고, 7장에서는 테제만이 홀로 남게 된다. 그는 방금 전에 들은 끔찍한 이야기로 엄청난 공포와 충격을 받았으나, 백성들이 넵툰께 왕의 귀환을 감사드리기 위해 궁정으로 들어오고 있다는 소식을 듣게 된다. 이에 테제는 왕으로서의 품위를 유지하기 위해 자신의 감정을 숨기고 백성들을 맞이하고자 한다.

Et je voudrais encore être dans les	나는 여전히 지옥에 있기를 원하네...
Enfers...	
Cachons-leur avec soin les crimes de ma	그들에게 나의 가족의 죄를 숨기자,
race,	
Et sous un front serein déguisons nos	차분한 얼굴로 우리들의 불운을
revers!	감추자!

(테제, 3-5행)

이처럼 테제는 곧 백성들이 벌이는 귀환 축하 행사에 참여하게 됨으로써, 외논의 진술을 이성적으로 깊게 생각할 수 있는 시간을 방해받게 된다.

## ㉟ 8장

8장은 테제의 백성들인 트레젠느의 사람들과 선원들이 왕의 귀환을 축하하는 행사로, 독창과 합창, 그리고 춤 등이 등장하는 여흥적인 디베르티스망이다(표 20 참조).

[표 20] 3막 8장의 구성

합창	영웅을 돌려준 넵툰의 은혜에 영광을 올림
춤	
한 명의 여성 선원	라무르의 위험성 찬양
테제	자신의 백성들을 축복함

먼저, 백성들은 바다의 신인 넵툰께 테제가 안전하게 돌아올 수 있도록 보호해 준 것에 대해 감사와 영광을 올린다.

Qu'à ses bienfaits tous applaudisse!	모든 사람들은 그의 은혜를 찬양하자!
Il rend à l'univers le plus grand des	그는 이 세상의 제일 위대한 영웅을
héros.	돌려줬다네.

(합창, 3-4행)

한편, 여자 선원은 라무르를 넵툰과 비교하며, 사랑의 위험성을 노래한다. 그녀는 라무르가 넵툰과 마찬가지로 사람들을 배에 타게 하는데, 모든 사람들은 난파할 위험이 있음에도 불구하고, 사랑을 위해 기꺼이 배에 탄다고 말한다.

1행	L'Amour, comme Neptune,	라무르는, 넵툰처럼
2행	Invite à s'embarquer.	사람들을 배에 타게 한다네.
5행	Malgré tant de naufrages,	그렇게 많이 난파됨에도 불구하고,
6행	Tous les cœurs sont matelots.	모든 사람들은 사랑 때문에 선원이 된다네.
7행	On quitte le repos,	우리는 평안을 버리고,
8행	On vole sur les flots,	파도에 몸을 싣는다네.

(한 여성의 선원)

이처럼, 넵툰 역시 라무르와 유사하게 평안을 주는 디안과는 다르다는 것을 위의 가사로 추측하여 볼 수 있다.

한편, 테제는 자신의 귀환 축하 행사를 벌인 백성들을 축복한다. 그는 넵툰이 자신에게 행한 선을 백성들에게도 베풀어 줄 것이라고 말한다.

Puisse-t-il à jamais sur un peuple	충직한 백성들에게 영원히 베풀어 줄
fidèle	것이라네.
Répandre tous les biens qu'il daigne	내게 허락한 모든 좋은 것들을
m'accorder!	

(테제, 2-3행)



그러나 그는 넵툰에게 또 다른 ‘선’을 비밀리에 간청 드리기 위해 백성들에게 “가  
라!”(allez)고 명령한다.

D'autres biens à lui demander.

또 다른 선을 부탁해야 한다네.

(테제, 6행)

테제는 넵툰에게 남몰래 마지막 3번째 소원을 빌고자 하는 것이다.

## ㉠ 9장

앞의 8장과 같이 테제의 가사로만 이루어져 있는 9장은 백성들에게 공개적으로  
말한 8장과는 달리, 은밀하게 넵툰에게 마지막 소원을 기원한다. 24행으로 이루  
어진 테제의 긴 가사에는 아들의 배신에 따른 슬픔과 분노가 뒤섞여 나타난다.

Quels biens! je frémis quand j'y  
pense,

이럴수가! 내가 이것을 생각하면 떨린다.

(테제, 1행)

그는 큰 죄를 범한 이폴리트에게 벌을 내리려는 ‘선’을 행하려 하지만, 부정으로  
아들을 벌하는 것이 쉽지만은 않다.

A punir un ingrat d'où vient que je  
balance?

배은망덕한 자에게 벌주는 것을 내가 왜  
주저하지?

(테제, 4행)

하지만 그는 곧 괴물과도 같은 아들에게 복수를 다짐한다.

Non, non, dans un fils si coupable  
Je ne vois qu'un monstre.  
Qu'il ne trouve en moi qu'un  
vengeur!

아니, 아니, 그토록 큰 죄를 진 아들에게서  
나는 끔찍한 괴물을 봤다네.  
그에게 복수하는 나를 찾을 것이다!

(테제, 6-8행)

테제는 결국 넵툰에게 자신을 능욕한 아들 이폴리트를 죽여 달라는 마지막 소원을 빌게 된다.

Hippolyte m'a fait le plus sanglant	이폴리트는 내게 아주 끔찍한 모욕을
outrage.	저질렀어요.
...	...
Préviens par son trépas mon	나의 끔찍한 절망을 그의 죽음으로 없애
désespoir affreux!	주세요!
	(테제, 13행과 15행)

이처럼 테제는 넵툰에게 마지막 소원으로, 자신을 배신했다고 생각한 자신의 아들을 죽여 달라고 청한다.

한편, 대본가 펠그랭은 이 부분을 보다 더 합리적으로 만들려고 했다. 라신의 『페드르』에 나오는 테제는 외논의 말을 너무 쉽게 믿어버림에 따라, 아들에 대한 부당한 처벌을 내리게 되는데, 펠그랭은 이것이 논리적이지 않다고 여긴 것이다.<sup>251)</sup> 따라서 그는 극을 보다 더 논리적으로 만들기 위해 이 부분을 다섯 단계에 걸쳐 수정과 보완 작업을 하였음을 자신의 서문에서 밝히고 있다.<sup>252)</sup>

1. 레 트와 파르케는 지옥에서 나가려던 테제에게 그의 집에서 지옥과 같은 것을 다시 발견할 것이라고 알린다.
2. 페드르는 이폴리트의 검을 취하여 죽으려고 하고, 이폴리트는 그녀에게서 다시 검을 빼앗는다. 바로 이 순간에 테제가 집에 도착하게 되고, 페드르를 향해 검을 들고 있는 아들을 보게 된다. 그리고 그 직후, 테제는 레 트와 파르케의 예언을 떠올리게 된다.
3. 테제는 페드르에게 무슨 일이 있었는지 질문하지만, 그녀는 애매모호하게 대답한다. (“가까이 오지 마세요. ; 사랑은 모욕당했어요. ; 사랑이 복수돼야 해요.”)
4. 이어 테제는 외논에게 질문하고, 외논은 왕비를 위해 테제가 두려워하고 있는 것이 사실이라고 말한다. (“끔찍한 절망을… 당신은 모른 채 할 수 있나요? 당신이 충직한 목격자이잖아요. 전 당신의 아들을 감히 고발하지 못합니다. ; 그러나 여왕님은… 왕께서, 페드르를 향한 검을 봤잖아요.”)
5. 그리고 갑자기 테제의 귀환을 축하하는 선원들의 축제가 진행됨에 따라 테제가

251) *Ibid.*, Préface.

252) *Ibid.*, Préface.

더 분명한 설명을 듣는 것을 방해한다.

이와 같이 펠레그랭은 테제를 그저 ‘잘 속는’, 그리고 ‘잘 믿는’ 사람이 아니라, 여러 정황에 따라 이성적으로 숙고하지 못한 것으로 설정함에 따라, 아들에 대한 그의 부당한 처사가 보다 더 합리적으로 이해되기를 바랐다.

#### (5) 4막: 희생의 덕, 이폴리트

4막은 바다 기슭에 위치한 디안의 숲에서 일어난다. 이곳에는 전차가 준비되어 있는데, 이는 이폴리트가 곧 이것을 타고 아버지의 곁을 떠날 것임을 암시하여 준다. 4막은 총 4장으로 구성되어 있다(표 21 참조).

[표 21] 4막의 구성

	등장인물	구성	내용
1장	이폴리트	1. 이폴리트	이폴리트의 한탄
2장	아리시, 이폴리트	1. 아리시와 이폴리트의 대화 2. 이폴리트와 아리시의 듀오 3. 이폴리트와 아리시의 대화	이폴리트는 아리시에게 결혼하여 함께 떠나자고 말함
3장	아리시, 이폴리트, 사냥꾼들	1. 합창(사냥꾼들) 2. 여자 사냥꾼 3. 춤 4. 여자 사냥꾼과 남자 사냥꾼, 합창 5. 여자 사냥꾼 6. 춤 7. 합창, 이폴리트, 아리시	사냥꾼들은 라무르를 용감하게 물리치자고 노래하며, 디안을 찬양함. 한편 큰 파도가 치며 바다에서 괴물이 등장하고, 용감히 나선 이폴리트가 괴물과 함께 사라짐
4장	페드르, 사냥꾼들	1. 페드르와 합창	이폴리트가 죽었다고 생각한 페드르는 모든 사실을 밝히고 자살함

각 장에 따라 이야기를 분석하여 보도록 하겠다.

## ① 1장

4막은 이폴리트의 독백으로 시작된다. 3막 5장에서 볼 수 있듯이, 진실을 밝히지 않는 대신 자신이 추방당하겠다고 말한 그는 하루아침에 자신이 사랑하는 모든 것을 잃게 되었다.

Ah! faut-il en un jour perdre tout ce que j'aime?	아! 하루아침에 내가 좋아하는 이 모든 것을 잃어버릴 수밖에 없을까? (이폴리트, 1행)
--	---

위의 가사는 총 3번, 즉 1행과 6행, 그리고 마지막 11행에서 반복된다. 이에 따라 가사는 2-5행과 7-10행으로 나누어 볼 수 있을 것이다. 먼저, 이폴리트는 -eux와 -ême의 압운으로 되어 있는 2-5행에서 디안도 좋아하는 이 숲과 자신을 가장 행복하게 만드는 연인인 아리시를 더 이상 볼 수 없음을 슬퍼한다.

Mon père pour jamais me bannit de ces lieux Si chéris de Diane même. Je ne verrai plus les beaux yeux Qui faisaient mon bonheur suprême.	나의 아버지가 나를 이곳에서 영원히 추방했다네. 디안도 소중히 여기는 나는 더 이상 아름다운 눈을 볼 수 없을 것이라네. 나를 가장 행복하게 만드는 (이폴리트, 2-5행)
---	---

이후, 7-10행에서는 그가 의붓어머니를 범하려고 했다는 죄를 뒤집어쓰게 됨에 따라, 자신의 명예가 실추됨을 두려워한다.

Sous le nuage affreux dont mes jours sont couverts, Que deviendra ma gloire aux yeux de l'univers?	나의 삶을 덮는 끔찍한 구름 아래에, 모든 사람들은 나의 명예를 어떻게 생각할까? (이폴리트, 9-10행)
---	--

이처럼 이폴리트는 좋아하는 숲과 사랑하는 아리시를 떠나야만 하는 슬픔 뿐 아니라, 덕이 실추됨에 따라 명예를 잃는 것을 두려워한다.

## ② 2장

4막 2장은 1막 2장과 유사하게 아리시와 이폴리트 간의 대화로 이루어져 있다. 아리시는 이폴리트가 떠난다는 소식을 듣고 절망한다.

Vous désespérez votre amante.                      당신은 당신의 연인을 절망하게 하네요.  
(아리시, 2행)

이폴리트 역시 이러한 아리시의 모습을 보자 애처롭다. 아리시가 이폴리트에게 떠나는 이유를 묻자, 그는 끔찍한 비밀을 알려고 하지 말라고 대답한다. 그리고 그는 그 이후의 가사에서 그가 침묵하는 이유를 보다 더 분명하게 알게 해 준다.

Gardez d'oser portez les yeux                      감히 관심을 갖지 마세요!  
Sur le plus horrible mystère!                      아주 끔찍한 비밀에 대해  
Le respect me force à me taire.                      존경심이 나를 침묵하게 해요.  
J'offenserais le Roi, Diane et tous les                      왕, 디안, 그리고 모든 신들을 모욕하는 것  
Dieux.                      이에요.  
(이폴리트, 1-4행)

이폴리트는 왕이자 아버지인 테제와 디안, 그리고 모든 신들을 모욕하지 않기 위해, 다시 말해 그들을 존경하는 마음에서 의붓어머니의 죄를 밝히지 않고 기꺼이 자신을 희생하고자 하는 것이다.

이폴리트와의 이별이 분명해지자 아리시는 보다 더 큰 슬픔에 빠진다. 8행으로 이루어진 아리시의 한탄은 압운과 내용에 따라 1-4행과 5-8행으로 나누어 볼 수 있다. 우선 1-4행에서 그녀는 떠날 수밖에 없는 이폴리트의 마음을 헤아리는 한편, 결국 자신은 분노한 페드르에게 희생당할 것임을 이야기한다.

Cependant vous partez, et de Phèdre  
en fureur  
Je vais devenir la victime!

그렇지만 당신은 떠나야 하고, 분노한  
페드르에게  
전 희생되고 말 거예요!

(아리시, 3-4행)

그러나 곧 그녀는 -eurs와 -tre의 압운을 지닌 5-8행에서 보다 더 솔직한 자신의 마음을 드러낸다. 아리시는 먼저 방백으로 신들에게 두 사람을 왜 갈라놓으려 하냐고 한탄할 뿐 아니라, 떠나려는 이폴리트에게 당신이 떠나면 누가 자신의 눈물을 닦아 주냐며, 이폴리트를 향한 사랑을 보다 더 분명하게 표현한다.

[방백] Dieux! pourquoi séparer deux  
cœurs

신들이시여! 왜 두 사람을 갈라놓습니까?

Que l'amour a faits l'un pour l'autre?

잘 어울리는 연인인

[이폴리트에게] Eh! quelle autre main

아! 다른 손이 어디 있을까요?

que la vôtre.

Si vous m'abandonnez, peut essayer  
mes pleurs?

당신이 떠나면, 나의 눈물을 닦아줄 수  
있는

(아리시, 5-8행)

이처럼, 이폴리트와 아리시는 1막 2장에서 서로의 사랑을 확인 한 후, 4막 2장에 이르러서야 다시 함께 등장하여 눈물의 이별을 한다. 한편, 아리시가 1막 2장에서 그저 수동적으로 자신의 마음을 표현했다면, 4막 2장에 이르러서는 보다 더 적극적으로 자신의 사랑을 고백한다.

이에 이폴리트는 아리시에게 결혼하여 함께 떠나자고 말한다.

En suivant votre amant vous suivez  
votre époux.

당신의 연인을 뒤따르는 것은, 배우자를  
뒤따르는 거예요.

(이폴리트, 4행)

그러나 그녀는 그의 청혼에 쉽게 대답할 수 없다. 아리시 역시 이폴리트와 결혼하는 것을 가장 원하지만, 처녀성을 지닌 디안이 사랑과 연인들에게 준엄하기 때문이다.

Ce serait mon suprême bien	내가 제일 원하는 거예요.
D'unir votre sort et le mien ;	당신의 운명과 나의 운명이 결합되는 것이 ;
Mais Diane est inexorable	그러나 디안은 준엄하죠.
Pour l'amour et pour les amants.	사랑과 연인에 대해

(아리시, 2-5행)

실제로 디안은 프롤로그에서 라무르의 적대적인 신으로 등장한다. 이에 따라, 그를 섬기는 여사제들과 백성들은 라무르를 물리치자고 노래한다. 그리고 아리시 역시 디안의 여사제가 될 몸이다. 그러나 이폴리트는 디안이 순결한 사랑에는 호의적이기 때문에, 두 사람의 결혼을 주재해 줄 것이라고 말한다.

A d'innocents désirs	순수한 욕망에
Diane est favorable	디안은 호의적이에요.
Qu'elle préside à nos serments!	그녀는 우리들의 맹세를 주재할 것이예요.

(이폴리트, 1-3행)

결국 연인은 함께 디안에게 나아가 결혼식을 올리고자 한다.

Nous allons nous jurer une	영원한 약속을 맹세하러 가자!
immortelle foi!	
Viens, Reine des forêts, viens former	오세요, 숲의 왕비여, 우리들의 끈을 매려
notre chaîne,	오세요.

(이폴리트와 아리시, 1-2행)

이후 대본가 펠르그랭은 지문에 “호른 소리”(Bruit de cors)를 지시하였는데, 이는 연인의 사랑이 결혼으로 완성될 것임을, 그리고 디안이 두 사람의 결혼을 주재해 줄 것임을 암시하여 준다. 실제로 이폴리트는 이후의 가사에서 “운명이 우리들을 디안의 백성에게 이끌며, 이들이 우리들의 맹세의 증인이 될 것”이라고 말함으로써, 디안의 백성들이 곧 나타날 것임을 예시해준다.

이처럼 4막 2장에서는 이별을 앞둔 이폴리트와 아리시가 보다 더 굳건하게 서

로의 사랑을 확인하고, 결혼까지 하려 한다.

### ③ 3장

4막 3장은 앞서 이폴리트의 가사에서 예시된 것처럼 디안의 백성들인 사냥꾼들이 펼치는 디베르티스망으로, 독창과 합창, 춤, 그리고 폭풍과 큰 파도, 괴물 등이 지시되어 있다(표 22 참조).

[표 22] 4막 3장의 구성

사냥꾼들의 합창 (1-5행)	화살로 라무르를 물리치자
춤	
여자 사냥꾼의 노래 (1-17행)	라무르를 두려워하지 말고 용감히 맞서 싸우면 승리를 얻을 것임
춤	
여자 사냥꾼, 남자 사냥꾼, 합창	라무르를 사냥하러 가자
여자 사냥꾼의 노래	디안을 찬양함
춤	
오케스트라	폭풍과 바다 속에서 괴물이 나타남

우선 사냥꾼들은 화살을 쏘으로써 승리를 쟁취하자고 한다.

Faisons partout voler nos traits!  
Animons-nous à la victoire!

우리들의 화살을 사방에 쏘자!  
승리하세!

(합창, 1-2행)

그런데 이들이 화살을 쏘아 이기려고 한 대상은 라무르로, 이는 이후 여자 사냥꾼의 노래에서 보다 정확하게 나타난다. 여자 사냥꾼은 17행의 긴 가사로, 사랑에 빠진 연인들의 연약함을 한탄하며, 그들에게 라무르를 두려워하지 말고 자신들이 가진 화살로 용감히 맞서 싸우다 보면, 결국 승리를 쟁취할 수 있을 것이라고 말한다.



Osez sans alarmes	겁먹지 말고
Attendre ses coups!	사랑의 공격을 기다리자!
Si vous combattez, la victoire est à vous.	당신이 맞서 싸운다면, 그 승리는 당신 거다.
	(여자 사냥꾼, 9-11행)

위의 여자 사냥꾼의 가사를 보면, 사랑에 빠진 이폴리트와 아리시 역시 연약한 자들로, 사냥꾼들이 두 사람의 결혼의 증인이 될 것이라는 이폴리트의 기대와는 다른 양상으로 전개된다. 더욱이, 여자 사냥꾼과 남자 사냥꾼, 그리고 사냥꾼들의 무리는 차례대로 라무르를 사냥하러 가자고 한다. 이후 여자 사냥꾼은 디안의 법 아래에서 평화롭게 살고 있는 자신들을 라무르가 결코 지배할 수 없다고 말한다.

Sous ses lois nous vivons en paix.	그녀의 법 아래에서 우리는 평화롭게 살고 있어요.
	(여자 사냥꾼, 6행)

이처럼 디안을 섬기는 사냥꾼들은 라무르를 물리치려 한다. 이를 통해, 바로 이전 장에 지시된 “호른 소리”는 이폴리트와 아리시의 결혼을 축하하는 연주 소리가 아니라, 사냥꾼들이 라무르를 향한 공격 신호였음을 알게 해 준다.

이후 분위기가 바뀌어, “바다와 바람 소리가 들리고 파도가 치는데, 이곳에서 끔찍한 괴물이 나오는 것이 보인다”라는 지문이 제시된다. 이와 같은 초자연적인 효과는 프랑스의 극작품, 특히 음악비극의 특징 가운데 하나로, 펠르그랭은 2막의 지옥 뿐 아니라 바로 이 장에서 폭풍과 괴물 등을 무대 위에 등장시킴으로써 경이로운 볼거리를 제공하고자 했다. 더욱이 대본에는 이폴리트가 바다에서 나온 괴물 앞에 용감히 나아가 싸우는 것까지 지시되어 있는데, 이 모든 장면들을 실감나게 처리하기 위해 당대 기계 장치들이 사용되어 관객들의 관심을 끌기도 했다.<sup>253)</sup>

한편, 사냥꾼들은 급작스럽게 폭풍이 일면서 마치 산처럼 만들어진 높은 파도에서 괴물이 나온 것을 보자, 디안에게 보호해달라고 간청한다.

---

253) 남숙희, “고대에서 현대까지의 페드르 극의 연구: 변형과 진화”, p.14.

Quel Bruit! quels vents! quelle  
montagne humide!  
Quel monstre elle enfante à nos  
yeux!  
O Diane, accourez, volez du haut  
des Cieux!

무슨 소리냐! 무슨 바람이냐! 이런 물로  
만들어진 산이라니!  
우리들의 눈에 보인 물 산에서 나온 이  
괴물이여!  
오 디안이시여, 하늘 높은 곳에서 빨리  
오소서!

(합창, 1-3행)

이폴리트는 디안이 없는 동안 괴물로부터 사냥꾼들을 보호하기 위해 용감하게 나  
아간다.

Venez! qu'à son défaut je vous  
serve de guide.

와라! 디안이 없는 동안 내가 너희들을  
이끌고자 한다.

(이폴리트, 1행)

아리시는 이폴리트를 막아서려 하지만, 그는 결국 괴물에게 달려간다. 그리고 이  
모습을 본 아리시는 디안마저도 이폴리트를 버렸다고 생각한다.

Diane même l'abandonne.

디안마저도 그를 버렸네.

(아리시, 4행)

한편, 짙은 구름이 걷히자, 괴물 뿐 아니라 이폴리트마저도 보이지 않는다.

Quels nuages épais! Tout se  
dissipe... Hélas!  
Hippolyte ne paraît pas...  
Je meurs...

짙은 구름이네! 모든 것이 사라졌다...  
아아! 이럴수가!  
이폴리트가 보이지 않네...  
죽을 거 같네...

(아리시, 1-3행)

사랑하는 연인을 잃은 아리시는 결국 기절하고(tombe évanouie), 사냥꾼들은 자  
신들을 지키기 위해 용감히 나섰지만 결국 죽게 된 이폴리트를 애도한다.

O disgrâce cruelle!  
Hippolyte n'est plus.

오 잔인한 불운이여!  
이폴리트가 더 이상 없다네.

(합창, 1-2행)

이 폭풍과 괴물은 이전 3막 9장에서 테제가 넵툰에게 청한 것으로, 넵툰은 테제의 끔찍한 마지막 소원까지 들어 주고 말았다.

#### ④ 4장

사냥꾼들의 한탄 소리를 들은 페드르가 다시 무대 위에 등장하며 4막의 마지막 장이 시작된다. 그녀는 그들로부터 이폴리트가 죽었다는 소식을 듣게 된다.

페드르	Quelle plainte en ces lieux m'appelle?	어떤 애통함이 나를 이 장소로 부르는가?
합창	Hippolyte n'est plus.	이폴리트가 더 이상 존재하지 않는다네.

페드르는 그들에게 보다 자세히 이폴리트가 죽게 된 경위를 묻게 된다. 그들은 파도의 한복판에서 나온 괴물이 우리들의 영웅인 이폴리트를 빼앗아 갔다고 대답한다.

Un monstre furieux sorti du sein des flots	파도의 한복판에서 나온 분노한 괴물이
Vient de nous ravir ce héros.	방금 우리의 영웅을 빼앗아 갔어요.
	(합창, 1-2행)

이후 페드르는 18행의 긴 대사를 말한다. 우선 그녀는 1-4행에서 걸쳐 이폴리트를 죽게 만든 것이 바다에서 나온 괴물이 아니라, 자신이라고 말한다.

Non, sa mort est mon seul ouvrage.	아니다, 그의 죽음은 나의 작품이다.
Dans les Enfers c'est par moi qu'il	그가 지옥으로 내려간 것은 나 때문이다.

descend.

(페드르, 1-2행)

신들의 분노로 번개가 치고 땅이 흔들리자, 페드르는 신들에게 자신을 벌하는 것을 잠시만 멈추어 달라고 말한다.

Suspendez un courroux qui me glace      나를 공포로 얼게 만드는 분노를 잠시만  
d'effroi!      멈추어 주세요!

(페드르, 12행)

왜냐하면 그녀가 직접 테제에게 자신의 죄를 밝혀 이폴리트의 무고함을 알리기 위해서이다.

Laissez-moi révéler à l'auteur de ses      그의 삶을 만든 사람에게 밝힐 수 있도록  
jours      내버려 두세요!

Et son innocence et mon crime!      그의 죄 없음과 나의 죄를

(페드르, 17-18행)

이처럼 페드르는 모든 사실을 고하고 자살한다. 그리고 사냥꾼들은 다시 앞의 가사를 반복한다.

O remords superflus!

오 다 쓸데없는 후회다!

Hippolyte n'est plus.

이폴리트는 더 이상 존재하지 않는다네.

(합창, 1-2행)

이와 같이, 4막에서는 프롤로그에서 디안에 의해 예언된 것처럼 이폴리트가 죽을 위험에 처하게 되고, 페드르가 모든 사실을 테제에게 고백하고 자살한다.

이처럼 ‘페드르’라는 연인의 가장 큰 방해자가 사라지고 모든 사실이 밝혀짐에 따라 본 극은 여기에서 일단락된다. 다시 말해, 『이폴리트와 아리시』 역시 라신을 비롯한 『페드르』를 소재로 한 다른 극에서처럼 4막에서 종결되어도 극적 전개상 큰 상관없이 없어 보이지만, 펠르그랭은 음악비극의 전통에 따라 행복한 결말을 맺는 연인의 사랑을 위해 5막을 창작하였다.

## (6) 5막: 대단원 - 테제의 한탄과 이폴리트와 아리시의 재회

『이폴리트와 아리시』의 대단원을 이루는 5막은 총 8장으로 구성되어 있다(표 23 참조).

[표 23] 5막의 구성

	배경	등장인물	구성	내용
1장	디안의 숲	테제	1. 테제	무고한 아들을 죽게 만든 테제의 한탄
2장		넵툰, 테제	1. 테제와 넵툰의 대화	죽으려는 테제를 넵툰이 말리고 아들이 살아 있다고 알려줌
3장	아리시의 숲	아리시	1. 아리시	아리시는 깨어나지만 이폴리트로 인해 슬픔
4장		아리시, 목동들	1. 합창과 아리시의 교대	디안에게 경의를 표함
5장		디안, 앞의 등장인물	1. 디안	디안은 목동들에게 새로운 왕을 주겠다고 말함
6장		디안, 아리시	1. 아리시와 디안의 대화	디안은 아리시에게 이폴리트를 곧 만날 것이라고 말하지만, 아리시는 그 뜻을 잘 이해 못함
7장		디안, 아리시, 이폴리트	1. 이폴리트 2. 디안과 아리시의 대화 3. 이폴리트와 아리시 듀오 4. 디안, 아리시, 이폴리트 대화	이폴리트와 아리시의 재회
8장		디안, 아리시, 이폴리트,	1. 합창 2. 디안과	이폴리트와 아리시는 결혼하게 되고 이폴리트는

		아리시의 숲의 주민들	합창의 교대 3. 춤 4. 여성 목동 5. 춤 6. 이폴리트 7. 디안	아리시 숲의 새 왕이 됨
--	--	----------------	--	---------------

5막은 앞의 4막과 같은 무대인, 디안의 숲에서 먼저 일어난다. 그러나 3장에서 배경이 아리시의 숲으로 바뀐다. 이처럼 중간에 배경이 바뀌는 것은 비극의 3대 규칙<sup>254)</sup> 중 하나인 단일 장소에서 일어나야 한다는 것을 어긴 것이다. 펠그랭은 자신의 서문을 통해, 이 작품이 ‘비극’이지만, ‘음악[서정]’비극이기 때문에 비극의 규칙을 철저히 준수하지 않았음을 밝히고 있다.<sup>255)</sup> 그러나 이 부분은 후에 비판을 받게 됨에 따라, 단일 장소로 수정되었다. 하지만 본 논문에서는 첫 번째 대본을 바탕으로 살펴보려고 한다.

## ① 1장

5막 1장은 13행으로 이루어진 테제의 긴 독백이다. 앞의 막에서 페드르에 의해 모든 전모를 알게 된 그는 아들을 죽게 만든 자신의 죄를 한탄한다. 그의 가사는 압운과 내용에 따라 1-6행(aababb)과 7-10행(cddc), 그리고 11-13행(eef)로 나누어 볼 수 있다. 먼저, 1-6행에서는 죽어가던 페드르로부터 이폴리트의 무고함을 듣게 된 테제가 죄 없는 자를 벌한 자신이 결국 죄인임을 고백한다.

La perfide en mourant vient de me  
déclarer!

죽어가던 배신자는 내게 고백하러 왔네!

Mon fils... O douleur qui m'accable!

나의 아들... 오 나를 짓누르는 고통이여!

Il était innocent. Dieux, que je suis  
coupable!

그는 결백했다. 신들이시여, 내가 죄를  
지었도다!

(테제, 4-6행)

254) ①하루 동안(24시간 안에)에 일어난 일이어야 함 ②한 장소에서 일어나야 함 ③한 가지 문제만이 발생해야 함.

255) Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, Préface.

이후 7-10행에서 그는 끔찍한 죄를 범한 자신이 지옥에 가야 한다고 말한 후, 마지막 11-13행에서, 넵툰에게 아들에 대한 복수로 자신을 죽여 달라고 청한다.

Mes parricides vœux ont consommé le	혈육을 죽게 만든 나의 소원이 죄를
crime,	저질렀다네.
Et je dois à mon fils sa dernière	그래서 나는 나의 아들의 마지막
victim	희생자가 되려 한다네.
Dieu des mers, aux mortels cache-moi	바다의 신이시여, 사람들에게서 나를
pour jamais!	영원토록 없애주소서!
	(테제, 11-13행)

이처럼 테제는 아들을 죽게 만든 대가로, 자신 역시 바다 속에 빠져 죽고자 한다.

## ② 2장

테제가 바다에 뛰어들려 하자, 넵툰이 이를 막아서며 2장이 시작된다. 테제는 먼저 6행의 가사로 넵툰에게 자신이 너무도 큰 죄를 지었기 때문에 죽을 수 있도록 자비를 베풀어 달라고 청한다.

Que la mort que je cherche au milieu	내가 파도 한 가운데에서 죽게 놔두는
de vos ondes	것이
Soit le dernier de vos bienfaits!	당신의 마지막 자비예요!
	(테제, 5-6행)

이에 넵툰은 테제가 이 세상에서 아직 할 일이 남아있기 때문에 죽으면 안 된다고 말한다. 하지만 테제는 무고한 아들을 죽였기 때문에, 그의 원수를 갚기 위해서 자신이 죽어야만 한다고 대답한다.

Que je venge mon fils!	나의 아들의 원수를 갚아야 해요!
	(테제, 2행)

결국 넵툰은 이폴리트가 죽지 않았음을 그에게 알려 준다.

Va! ton fils n'est pas mort.

가라! 너의 아들은 죽지 않았다.

(넵툰, 1행)

이폴리트는 디안과 데스탕에 의해 보호되었다. 넵툰도 맹세에 따라 이성을 잃은 테제를 어쩔 수 없이 도와줄 수밖에 없었으나, 신들이 이폴리트를 보호하여 줌으로써 그 끔찍한 죄에서 해방될 수 있었던 것이다.

Diane a pris soin de son sort.

디안이 그의 운명을 돌보고 있다네.

Je servais malgré moi ton aveugle  
transport.

나도 모르게 너의 이성이 마비된 흥분을  
도와주었네.

Quand le Destin, dont la puissance  
Fait les Enfers, et la Terre, et les  
Cieux,

떨게 만드는, 데스탕이

A daigné m'affranchir d'un serment  
odieux

지옥, 그리고 땅, 그리고 하늘을

끔찍한 맹세로부터 나를

해방시켜주었다네.

Qui faisait périr l'innocence.

무고한 사람을 죽게 만드는

(넵툰, 1-6행)

이 부분에서 펠르그랭은 비록 직접 등장하진 않지만, 데스탕을 프롤로그에 이어 두 번째로 언급시킨다. 이는 그가 “하위의 신이 상위의 신이 하는 일을 파괴할 수 없다”는 규칙을 깨뜨리지 않기 위한 것이다.<sup>256)</sup> 만약에 넵툰이 보낸 괴물에 의해 사라진 이폴리트를 디안이 살리게 된다면, 혹은 디안이 의학의 신인 에스쿠라프(Esculape)의 도움을 받게 된다면, 이는 위의 규칙을 훼손하고 마는 것이다. 디안은 에스쿠라프보다 상위의 신이지만, 넵툰보다는 하위의 신이기 때문에, 펠르그랭은 이 난관을 해결하기 위해 가장 높은 상위의 신인 데스탕을 삽입한 것이다.<sup>257)</sup> 즉 이폴리트는 데스탕에 의해서 죽음을 모면할 수 있었다.

한편, 테제는 아들이 살아있다는 소식에 다시 만날 것을 기대한다.

256) 강희석, “18세기 프랑스 오페라 분석 - 펠르그랭과 라모의 『힉폴뤼토스와 아라키아』 연구”, p.11.

257) Pellegrin, *Hippolyte et Aricie*, Préface.



O mon fils, mon cher fils, je puis  
donc te revoir!

오 나의 아들이여, 나의 사랑하는  
아들이여, 내가 너를 다시 볼 수 있다니!  
(테제, 1행)

하지만, 넵툰은 죄의 대가로 영원히 그를 볼 수 없다고 말한다.

Le Destin pour jamais t'interdit sa  
présence.

데스탕은 영원히 너에게 그의 존재를  
금지했다네.

(넵툰, 3행)

테제는 그에게 내려진 공정한 벌을 받아들이며, 아들의 행복과 평안을 빌어준다.

Mon fils, reçois les vœux d'un trop  
coupable père!  
Jouir de cette paix si charmante et si  
chère  
Que tu n'as pu trouver dans le sein  
paternel!

나의 아들이, 죄 많은 아버지의 기도를  
받아라!  
너무나 아름답고도 소중한 평온을 누려라!  
아버지의 가슴 속에서 찾을 수 없었던  
(테제, 3행과 6-7행)

이폴리트의 기원을 들은 넵툰은 신들이 이폴리트에게 행하는 일들을 의심하지 말고 그들의 계획을 끝마치게 놔두라고 말한다.

Va, laisse aux immortels achever  
leur ouvrage!

가라, 신들이 그들의 일을 끝마치도록  
두어라!

(넵툰, 2행)

이 계획은 이폴리트를 새 곳의 새 왕으로 세우고자 하는 것으로, 이는 다음에 나오는 5막 5장과 7장, 그리고 8장의 디안에 의해 나타난다.

이와 같이 두 사람은 대화를 마치고, 넵툰은 다시 바다 속으로 돌아갔고 테제는 퇴장한다. 이후 두 사람은 무대 위에 나오지 않는다.

### ③ 3장

3장은 ‘디안의 숲’에서 ‘아리시의 숲’으로 장소가 바뀐다. 즉 이제부터는 새로운 차원의 이야기가 전개되는 것이다.

아름다운 정원에 누워 있는 아리시는 어디선가 들려오는 아름다운 음악 소리에 이끌려 잠에서 깬다. 그녀는 이전 4막 3장에서 이폴리트가 괴물과 함께 사라지자 디안의 숲에서 쓰러지게 되고, 이후 5막 3장에서 새로운 장소인 아리시의 숲에서 깨어나게 된 것이다. 그러나 그녀는 여전히 연인을 잃어버린, 그 고통스러운 순간이 자꾸만 떠올라 괴롭다.

Dieux, ne me l'avez-vous rendu	신들이시여, 나를 왜 회복시켜 주셨나요?
Que pour me retracer l'image	이미지가 자꾸 떠오르게
Du tendre amant que j'ai perdu?	사랑하는 연인을 잃어버린
	(아리시, 2-4행)

이후 아리시의 숲에는 지문과 아리시의 말을 통해, “빛이 더 강하게 비추고”, “아름다운 연주”도 흘러나온다.

Quels doux concerts! Quel nouveau	아름다운 연주네! 나를 비추는 새로운
jour m'éclaire!	날이여!
	(아리시, 5행)

그러나 그녀는 연인을 잃은 슬픔으로, 두 눈으로 아름다운 빛을 보는 대신 눈물을 흘리는 것밖에, 그리고 아름다운 음악 소리에 대한 응답으로 탄식 밖에 할 수 없음을 한탄한다. 이처럼 아리시는 낙원과 같은 새로운 곳에 있음에도 불구하고, 이폴리트로 인해 슬픔만 가득할 뿐이다.

Sans Hippolyte, hélas! rien ne me	이폴리트 없이는, 아아! 슬프다! 아무 것도
saurait plaire.	좋지 않다네.
	(아리시, 8행)

#### ④ 4장

연인을 잃은 아리시의 비통함이 이전 장에서 나타났다면, 4장은 분위기가 바뀐다. 아리시 숲의 목동들이 나와 디안을 찬양하는 부분으로, 그들은 디안에게 자신들의 숲을 지배해 달라고 기원한다.

Descendez, brillante immortelle,  
Régnez à jamais dans nos bois.

내려오소서, 빛의 여신이며,  
우리의 숲을 영원히 지배하소서.

(합창, 1-2행)

목동들의 합창을 들은 아리시 역시, 자신의 슬픔을 접고 그들과 함께 디안을 찬양한다.

Ciel! Diane! Malgré ma disgrâce  
cruelle,  
Signalons l'ardeur de mon zèle  
Pour la divinité qui me tient sous ses  
lois!

맙소사! 디안이다! 나의 잔인한 불운에도  
불구하고,  
나의 열의를 바치자!  
그녀의 법 아래에 나를 구속하는  
여신에게

(아리시, 1-3행)

이처럼, 아리시는 자신의 불운한 운명에도 불구하고, 신을 오롯이 섬기는 신실한 모습을 보여준다.

#### ⑤ 5장

목동들과 아리시의 청에 의해 아리시의 숲에 내려온 디안은 11행의 가사로, 자신을 잘 섬기는 죄 없는 백성들에게 새로운 영웅을 주겠다고 말한다.

Pour dispenser mes lois dans cet  
heureux séjour,  
J'ai fait choix d'un héros qui me  
chérit, que j'aime.

이 행복한 곳에 나의 법을 주기 위해,  
나는 내가 좋아하고, 나를 지극히 사랑하는  
한 영웅을 선택했다네.

(디안, 5-6행)

즉, 5막 5장은 빛이 밝게 비추고 아름다운 음악이 있는 낙원과 같은 곳에 새 왕이 곧 탄생할 것임을 알려주는 부분으로, 이는 앞서 5막 2장에서 넵툰에 의해 암시된 것처럼 이폴리트가 새 왕이 될 것임을 예시해 준다.

## ⑥ 6장

목동들이 새 왕을 맞을 축제를 준비하는 동안, 아리시는 6장에서 디안과 대화를 나눈다. 그녀는 행복해 하며 연회를 준비하는 목동들의 모습을 보고 부러울 따름이다. 그녀는 사랑하는 연인 이폴리트를 잃었기 때문에, 그 어떠한 것으로도 행복할 수 없다. 이에 디안은 아리시에게 이폴리트를 곧 다시 만나게 될 것이기 때문에, 더 이상 슬퍼하지 말라고 말한다.

Ne t'afflige plus de sa mort!	그의 죽음을 더 이상 슬퍼하지 마라!
Grâce à ma bonté secourable,	나의 호의로,
Bientôt tu n'auras rien perdu.	너는 곧 만나게 될 것이다.
	(디안, 1-3행)

디안의 뜻을 정확히 이해하지 못한 아리시는 자신이 죽게 됨으로써 이폴리트를 다시 만나게 될 것이라고 생각한다. 디안은 그녀에게 잘못된 생각에서 벗어나라고 말하며, 바람의 신인 제피르에게 “소중한 것”을 이곳으로 데려 오라고 명령한다.

Doux zéphirs, volez en ces lieux!	온화한 제피르여, 이곳으로 와라!
Il est temps d'apporter le dépôt précieux	지금이야말로 소중한 것을 놓아둘 때다.
	(디안, 2-3행)

3행의 “소중한 것”(précieux)은 이폴리트를 지칭하는 것으로, 이는 5막 2장에서 넵툰이 이폴리트가 디안에 의해 보호받고 있다는 사실과 본 장에서 디안이 아리시에게 연인을 곧 만나게 될 것이라는 언급을 통해 추측하여 볼 수 있다.

이후 지문은 수레에 탄 이폴리트가 제피르에 의해 아리시가 있는 곳으로 오고

있음을(“Les zéphirs amènent HIPPOLYTE dans un char”) 지시해 준다.

## ⑦ 7장

4막 4장 이래로 무대 위에서 사라져 죽었다고 여겨진 이폴리트는 5막 2장에서 넵툰에 의해 살아 있다는 사실이 알려지게 되었고, 7장에 이르러서야 다시금 직접 극에 등장한다. 그는 제피르에 의해 아리시가 있는 곳으로 오게 되지만 무슨 상황인지 전혀 알지 못한 채, 사랑하는 연인을 볼 수 없음을 한탄한다.

Ôu suis-je transporté? Dieux! quel brillant séjour! Hélas! je n'y vois point l'objet de mon amour.	어디로 가는 것인가요? 신들이시여! 이 화려한 장소여! 아아 슬프도다! 내가 사랑하는 사람을 전혀 볼 수 없구나. (이폴리트, 1-2행)
---	--

디안은 아리시에게 제피르에 의해 이곳으로 오고 있는 배우자를 보라고 얘기하지만, 아직 누구인지 모르는 그녀는 이를 거부한다. 아리시는 이폴리트 외에 자신의 배우자는 없다고 말하며, 연인에게 충성스러운 모습을 보여준다.

그러나 곧 서로를 알아 본 두 연인은 함께 행복을 노래한다.

Le moment qui vous rend à moi Est le plus heureux de ma vie.	당신이 제게 돌려 준 이 순간이 저의 삶 가운데에서 가장 행복해요. (이폴리트와 아리시, 3-4행)
---	---

디안은 4막 2장의 이폴리트의 바람과 같이, 두 사람이 더 이상 헤어지지 않도록 결혼시켜 준다.

Tendres amants, vos malheurs sont finis ; pour votre hymen tout se prépare ; Ne craignez plus qu'on vous sépare,	다정한 연인들이여, 너희들의 불행은 끝났다네. 너희들의 결혼을 위해 모든 것이 준비되어 있다네. 너희들은 더 이상 헤어질 것을 걱정하지
---	---

마라,  
C'est moi qui vous unis.                      너희들을 결합시키는 것은 바로 나다.  
(디안, 1-4행)

이에 이폴리트와 아리시는 너무도 행복하다.

Quel heureux changement! quoi! c'est                      행복한 결말이여! 이게 다 디안  
Diane même                      덕분이라네.  
(아리시, 1행)

이후 “뮈제트 소리”(Bruit de musettes)가 지문에 지시된다. 뮈제트는 일반적으로 목동들과 연결되는 악기로, 디안은 목동들이 뮈제트를 연주함으로써 새 왕이 탄생하는 이 행복한 순간을 알리고 있다고 말한다.

Les habitants de ces retraites	이 은거처의 주민들은
Ont préparé pour rous les plus	가장 아름다운 연회를 준비했다네!
aimables jeux!	
Et déjà leurs douces musettes	그리고 이미 즐거운 뮈제트 연주로
Annoncent le moment heureux	이 행복한 순간을 알린다네.
Où vous allez régner sur eux.	당신이 그들을 지배하는
	(디안, 1-5행)

이처럼 디안은 이폴리트와 아리시를 보호함으로써, 이들의 사랑을 결혼으로 완성시켜 주었다. 그런데 이러한 디안의 역할은 문제가 된다. 디안은 프롤로그와 그를 따르는 사냥꾼들의 가사에서 볼 수 있듯이, 사랑에 결코 호의적인 신이 아니기 때문이다. 그리고 펠르그랭 역시 서문을 통해, 여러 비평가들로 하여금 라무르와 적대적인 관계인 디안이 종국에 가서는 왜 이폴리트와 아리시의 사랑을 이루어 주었냐고 비판받았음을 밝히고 있다.<sup>258)</sup> 그는 이러한 지적에 대해 프롤로그의 4장에서 디안이 이폴리트와 아리시를 보호할 것임을 미리 밝혔기 때문에 큰 문제가 되지 않는다고 반박한다.<sup>259)</sup>

---

258) *Ibid.*, Préface.

259) *Ibid.*, Préface.

비록 펠그랭이 언급하지는 않았지만, 디안이 두 연인을 보호하는 또 다른 이유를 본 막에서, 특히 위에 나오는 디안의 가사 중 “당신이 그들을 지배하는”이라는 5행에서 유추하여 볼 수 있을지도 모른다. 그녀는 이폴리트를 아리시와 결합시키는 것만이 아니라, 5장에서 먼저 밝힌 것처럼 아리시 숲의 죄 없는 백성들을 평안하고 행복하게 지배할 왕으로 세우고자 한다. 다시 말해 디안은 새 곳의 새 왕으로 이폴리트를 세우고자 그를 보호한 것이고, 더 나아가 아리시와의 결혼을 통해, 왕족 또한 보존하고자 한 것이다. 그리고 이는 디안이 가지고 있는 또 다른 특징들이기도 하다.

## ㉔ 8장

8장은 두 사람의 결혼과 왕이 세워짐을 축하하는 합창과 춤 등의 여흥적인 부분으로, 『이폴리트와 아리시』는 디베르티스망으로 종결되는 듯하지만, 실상은 이폴리트와 디안의 레시타티프로 끝난다(표 24 참조).

[표 24] 5막 8장의 구성

1	합창	아리시의 숲의 주민들은 행복을 노래함
2	디안	디안은 자신을 잘 섬긴 백성들에게 덕 있는 왕을 줌
3	합창	
4	춤	
5	여성 목동	나이팅게일도 디안에게 경의를 바침
6	춤	
7	이폴리트	이폴리트는 이 행복을 아버지와 함께 하고 싶음
8	디안	이에 대한 응답과 새 곳의 사람들을 덕 있게 잘 다스리라고 말함

우선, 낙원과 같은 아리시 숲의 목동들은 뮈제트의 소리에 맞추어 함께 노래를 부르고 춤을 춘다. 이후 디안은 8행의 가사로 그들에게 말한다. 이 가사는 두 부분으로 나누어 볼 수 있는데, 먼저 1-4행에서 디안은 백성들이 자신에게 열의를 바친 대가로 이곳을 다스릴 새로운 왕으로 이폴리트를 선택하였음을 밝힌다. 이후 5-8행에서는 이폴리트가 덕망 높은 인물로, 그의 법 아래에서 행복할 것이라

고 말한다.

Le héros qui sur vous va régner désormais	이제부터 너희들을 지배할 이 영웅은
Sera le prix de votre zèle.	너희들의 헌신에 대한 대가이다.
Que tout soit heureux sous les lois	모든 사람들은 법 아래에서 행복할 것이다.;
Du Roi que Diane vous donne ;	디안이 너희들에게 준 왕의
	(디안, 3-6행)

이에 백성들은 디안의 후반부 가사를 반복하며, 덕망 높은 왕의 지배로 행복할 것임을 노래한다. 이후 한 여성의 목동은 나이팅게일마저도 디안에게 아름다운 노래로 경의를 받친다며 그녀를 찬양한다.

한편, 이폴리트는 아름다운 새 곳에서 아리시와 사랑을 이루었을 뿐만 아니라 왕이 되자, 아버지와 함께 하기를 원한다.

Qu'avec l'auteur de ma naissance	나의 출생의 창조자와 함께
J'aimerais à le partager!	즐거운 소식을 함께 나누고 싶어요!
	(이폴리트, 2-3행)

그러나 이는 이미 5막 2장에서 넵툰이 테제에게 언급한 것과 같이, 데스탕에 의해 금지되었다.

Le Destin défend de l'instruire	데스탕이 이를 막는다네
	(디안, 1행)

이후 디안은 마지막으로 이폴리트에게 새 곳의 새 왕으로서 백성들을 행복하게 잘 다스리라고 말한다.

J'ai pris soin d'établir ta nouvelle puissance.	나는 새 힘을 놓는 것에 관심이 있다네.
--	------------------------



왕을 준 것은 신들이라네.

이 시대를 새로 시작할 수 있게 덕 있는

사람으로

(디안, 4, 7-8행)

펠르그랭은 “모든 사람들이 행복하다”라고 마지막 지문을 씀으로써, 음악 비극 『이폴리트와 아리시』의 대본을 마친다.

이처럼, 5막은 이폴리트와 아리시의 해피엔딩에 필수적인 부분이다. 그러나 이 미 앞에서 밝힌 바처럼, 페드르가 죽는 4막에서 본 극이 종결된다고 하더라도 극적 진행에 큰 문제가 발생하지 않을 뿐더러, 당대 사람들에게는 오히려 그것이 더 친숙했다. 라신을 비롯하여, ‘페드르’를 주제로 삼은 이전까지의 많은 비극들은 이 음악비극의 4막에서처럼 페드르의 죽음으로 끝났기 때문이다. 실제로 펠르그랑도 당시 이러한 비난을 받아 왔던 것으로 여겨진다. 그는 서문을 통해, “줄거리가 4막에서 끝나는 거 같다”라는 비판을 받아 왔음을 밝히고 있다.<sup>260)</sup> 이에 그는 이폴리트가 괴물과 함께 단지 관객들의 눈에서 사라진 것이고 아리시 역시 기절한 것으로 두 사람 모두 실제로 죽었다는 언급이 나오지 않을 뿐만 아니라, 프롤로그에서 디안이 두 사람을 보호한다고 말했기 때문에, 5막의 내용은 합리적이라고 반박한다.<sup>261)</sup> 더욱이 이 음악비극의 제목과 주제인, 이폴리트와 아리시의 사랑 이야기를 위해서는 5막이 필수적이라고 할 수 있다.

지금까지 살펴 본 바와 같이, 펠그랭은 라신의 『페드르』를 바탕으로, 자신의 마지막 음악비극의 대본이 되는 『이폴리트와 아리시』를 쓰게 된다. 더욱이 그는 이를 귀노에 의해 정립된 음악비극의 모범을 좇아 구성해 나갔다. 먼저, 그는 연인의 목가적인 사랑 이야기를 선호했던 음악비극의 전통에 따라, ‘페드르’에서 ‘이폴리트와 아리시’로 그 제목을 바꾸고, 페드르의 ‘정념’에서 이폴리트와 아리시라는 ‘선한 연인의 목가적 사랑 이야기’에 초점을 맞췄다. 이에 따라, 페드르는 테제와 함께 연인을 방해하는 부차적인 역할로 전락한다.

또한 그는 전례에 따라, 대본을 프롤로그가 있는 5막으로 구성해 나갔다. 특히,

260) *Ibid.*, Préface.

261) *Ibid.*, Préface.

신들의 이야기가 펼쳐지는 프롤로그와 지옥이 배경인 2막, 그리고 연인의 재회로 해피엔딩을 맞이하는 5막은 라신의 극에서는 찾아 볼 수 없는 펠그랭만의 독창성이 두드러지게 나타나는 부분이다. 먼저, 그는 정치적 목적으로 절대주의를 찬양하는데 사용되었던 프롤로그를 시대의 변화에 발맞추어 본 극을 보다 더 합리적으로 만들기 위한 수단으로 바꾸었다. 프롤로그에서 데스탕은 라무르에게 디안에 의해 질서 있게 통제되던 숲에 대한 지배권을 일 년에 단 하루 동안만 넘겨주게 된다. 이에 디안은 프롤로그의 4장에서 위험에 처하게 될 본 극의 주인공인 이폴리트와 아리시를 보호할 것을 약속한다. 그리고 이는 5막에서 실제로 수행된다. 디안은 데스탕의 도움을 받아 이폴리트를 바다에서 나온 괴물로부터 보호하여 아리시와 결혼시켜 줄 뿐만 아니라, 덕망 높은 그를 낙원과 같은 아리시 숲의 왕으로 세운다. 이처럼 『이폴리트와 아리시』는 비극적인 결말의 『페드르』와는 달리, 해피엔딩으로 끝난다.

또한 펠그랭은 2막에서 라신의 비극에서 대사로 짧게 처리되었던 “저승 근처에서 이루어진 테제의 모험담”을 오페라의 탄생 이래로 가장 인기 있던 장소 중 하나인, ‘지옥’의 장면으로 바꾸어 6장에 걸쳐 길게 지속하였다. 더욱이 이 막은 이폴리트와 아리시의 사랑 이야기와는 긴밀하게 연결되어 있지 않아 어찌면 극을 전개시켜 나가는데 불필요한 부분으로 여겨질 수도 있으나, 페드르가 이폴리트에게 자신의 사랑을 밝히기 위한 중요한 전제 중 하나인 테제의 부재를 분명히 보여줄 뿐 아니라, 테제가 지옥에서 들은 끔찍한 예언으로 아들을 죽음으로 몰고 갈 수밖에 없는 상황을 보다 더 합리적으로 전개시켜 준다. 이 외에도, 그는 최대한 극의 연속성을 고려하여 각 막마다 디베르티스망을 두었고, ‘음악’비극의 효과를 극대화하기 위해 음악적 지시들을 지문을 통해 제시하기도 했다. 이처럼 펠그랭은 귀노의 전통을 토대로 《이폴리트와 아리시》의 대본을 구성해 나갔다.

한편, 이 음악비극은 내용적으로도 흥미롭다. 먼저 프롤로그는 이 작품을 관통하는 문제의식을 설정한다. 질서를 주는 디안과 그 질서를 깨트리하고자 하는 라무르는 각각 ‘이성’과 ‘감정’을 표상한다. 그리고 본 극에서는 디안을 따르는 이폴리트와 아리시, 그리고 라무르에 기원하는 페드르가 서로 대치된다. 이성을 좇는 이폴리트와 아리시는 ‘선한 사람’으로, 그리고 감정을 좇는 페드르는 ‘악인’으로 설정된다. 이 음악비극은 표면적으로는 연인의 사랑 이야기가 주된 내용이지만, 다른 한편으로는 이성과 감정의 대립으로도 볼 수 있을 것이다. 더욱이 남자 주인공인 이폴리트와 그의 아버지인 테제는 서로 다른 ‘덕’을 행하고자 한다. 다시 말

해, 이 작품은 이폴리트와 아리시의 사랑 이야기이지만, 이성과 덕이 무엇인지에 대한 진지한 탐구도 보여준다. 따라서 계몽주의 이론가이자 작곡가인 라모가 이 대본을 어떻게 읽어냈는지를 살펴보는 것은 이 음악비극을 이해하는 열쇠가 될 것이다.

## 2. 음악 개요

라모는 1733년 펠르그랭의 대본에 맞추어 음악비극 《이폴리트와 아리시》를 작곡했다. 비록 음악 이론가로서는 명성을 얻었지만 아직 작곡가로서 인정받지 못했던 그는 자신의 첫 무대 작품으로 70대의 노련한 펠르그랭의 대본을 선택함으로써, 신출내기로서의 불안정한 상황을 완화하려 했다.<sup>262)</sup> 그리고 이는 적중했다. 《이폴리트와 아리시》는 1733년 처음 공연된 이래로 엄청난 반향을 일으키게 된다. 이 작품은 초연 때부터 1767년까지 약 34년 간, 121회 가량 무대 위에 올려질 정도로<sup>263)</sup>, 오랫동안 프랑스 청중들에게 사랑받아 왔다. 특히 1764년 라모가 세상을 떠났음에도 불구하고 1767년 재공연될 정도로, 이 음악비극은 라모의 가장 인기 있는 대표작이었다.

이처럼 한 작품이 약 30년간 공연됨에 따라, 연주가 불가능하거나 음악적으로 불필요한 부분들, 혹은 당대 비평가들의 요청에 따라 상당히 많은 부분에 수정이 요구되었다.<sup>264)</sup> 실제로 《이폴리트와 아리시》는 초연 이래로 끊임없이 논쟁에 휘말린 작품으로, 라모는 비평가들의 요구를 반영하여, 1742년과 1757년, 총 두 차례에 걸쳐 개정판을 출판하고 무대 위에 올렸다. 1742년 개정판에는 중간에 장소가 바뀌는 5막 1, 2장이 삭제되었을 뿐 아니라, 페드르의 역할 및 대담한 음악적 혁신 부분이 축소된 반면, 1757년에는 다시 이 부분들이 복원되기도 하였다 (표 25 참조).

---

262) Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, p.58.

263) Rameau, *Hippolyte et Aricie*, ed. Sylvie Bouissou (Opera omnia Rameau, série IV, volume 6), p.XLIII.

264) *Ibid.*, p.XLIII.

[표 25] 《이폴리트와 아리시》의 개정

	년도	주요 변경 사항
1	1733년	초연
2	1742년	페드르의 역할 축소, 5막 1, 2장 삭제 및 레 트와 파르케와 페드르의 에르 축소
3	1757년	레 트와 파르케와 페드르의 에르와 같이 첫 번째 버전의 대담한 음악의 부분 복원

《이폴리트와 아리시》는 재공연 될 때마다 음악이 조금씩 달라졌다. 다시 말해 1733년 초연 때의 버전은 1742년 이후에는 결코 공연되지 않은 것이다. 그럼에도 불구하고 라모의 독창성과 이상은 첫 번째 버전에서 가장 잘 드러나기 때문에<sup>265)</sup>, 필자는 본 논문에서 1733년 초연 때의 악보를 중심으로 분석하려 한다.

라모는 《이폴리트와 아리시》의 주요 등장인물들의 성부를 다음과 같이 구성했다(표 26 참조).

[표 26] 《이폴리트와 아리시》의 주요 등장인물의 성부 및 초연 당시 연주자

등장인물	성부	초연 당시 연주자 <sup>266)</sup>
디안	드쉬(Dessus)	Mlle Eremans
라무르	드쉬(Dessus)	? <sup>267)</sup>
주피터	바스(Basse)	Jean Dun "fils"
플뤼통	바스(Basse)	Jean Dun "fils"
이폴리트	오토-콩트르(Haute-contre)	Denis-François Tribou
아리시	드쉬(Dessus)	Marie Péliissier
테제	바스(Basse)	Claude-Louis-Dominique e Chassé de Chinois
페드르	드쉬(Dessus)	Marie Antier
외논	드쉬(Dessus)	Mlle Monville
티지폰	타유(Taille)	Louis-Antoine Cuvilliers

265) Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, p.156.

메르퀴르	타유(Taille)	Dumast
아르카스	타유(Taille)	Louis-Antoine Cuvilliers
레 트와 파르케 1	오토-콩트르(Haute-contre)	Jélyotte
레 트와 파르케 2	타유(Taille)	Cuvilliers
레 트와 파르케 3	바스(Basse)	Cuignier

두 명의 신인 디안과 라무르를 비롯하여, 아리시와 페드르, 그리고 외논과 같은 주요 여성 등장인물들은 가장 높은 음고인 드쉬로 노래된다. 드쉬의 음역은 다음과 같다(악보 8 참조).

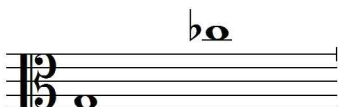
[악보 8] 음역: 드쉬

라무르



드쉬로 노래되는 역할 가운데, 라무르는 가장 넓고 높은 음역을 가진다. 두 번째로 높은 성부인 오토-콩트르는 오늘날 카운터 테너와 유사한 음역으로, 남자주인공인 이폴리트가 대표적이다(악보 9 참조).

[악보 9] 음역: 오토-콩트르

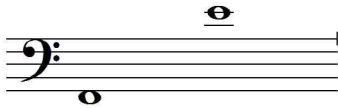


266) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.446.

267) Jélyotte는 오토-콩트르 연주자로, 라모에 의하면 라무르는 악보에서 드쉬 성부로 그려져 있다. *Le magazine de l'opéra baroque*와 같은 대부분의 출처에 따르면, 라무르의 역할을 오토-콩트르 Jélyotte가 맡았을 것으로 알려져 있으나, 아마도 이는 “Un Amour”라고 악보상에 표기되어 있는 라무르의 추종자의 역할을 맡았을 가능성이 높아 보인다. 1742년 공연에서는 드쉬 Mlle Bourbonnais가 라무르의 역할을 맡았다.

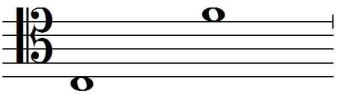
한편, 가장 낮은 성부인 바스는 주피터와 플뤼톤, 그리고 테제와 같은 위엄 있는 신과 왕의 역할이 주로 맡았다(악보 10 참조).

[악보 10] 음역: 바스



마지막으로, 타유는 오토-콩트르와 바스 사이의 음역으로, 티지폰과 메르퀴르와 같은 부차적인 역할들에 부여되었다(악보 11 참조).

[악보 11] 음역: 타유



이처럼 《이폴리트와 아리시》의 등장인물 가운데 여성은 주로 드쉬가, 그리고 남성은 오토-콩트르와 바스가 선호되었고, 타유는 대부분 부차적인 역할이 맡았다. 이를 통해, 당대 프랑스에서는 드쉬와 오토-콩트르, 그리고 바스의 성부가 선호되었음을 알 수 있다. 그리고 이는 루소의 『음악 사전』(Dictionnaire de musique)에서도 유사하게 언급된다.

프랑스에서는 바스와 오토-콩트르를 선호하고, 여자 성부들은 오직 한 가지인 드쉬만을 사용한다. 그러나 이탈리아에서는 소프라노와 더불어 메조-소프라노도 많이 사용하며, ... 남자 성부는 오직 한 가지 특징만을 갖는다.<sup>268)</sup>

이탈리아와는 다르게 프랑스에서 선호되던 노래 성부는 1713년 1월 11일 베르사

268) Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768), p.545. (Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, p.105 재인용.)

유에서 발행한 국왕의 법령에 나와 있는 연주자들의 연봉을 보면 보다 더 분명해진다. 남자 성부 가운데 오토-콩트르와 바스가 남자 성부 가운데 가장 높은 급여를 받은 반면, 타유가 가장 적은 급여를 받았다. 그리고 여자 성부인 드쉬는 등급이 나뉘어 금액이 책정되었다.<sup>269)</sup>

한편, 라모는 이전보다 더 확대된 오케스트라를 통해, 자신의 첫 음악비극 《이폴리트와 아리시》의 음악적 표현을 보다 더 강화하고자 했다. 이 작품에는 두 대의 플루트(flûtes)와, 두 대의 오보에(hautbois), 두 대의 바순(bassons), 두 대의 뮈제트(musettes), 두 대의 트럼펫(trompettes), 두 대의 호른(cors)과 같은 관악기와 더불어 팀파니(timbales)를 비롯한 타악기들, 그리고 현악기들(violons, haute-contre de violon, tailles de violon), 마지막으로 바스 콩티뉴가 사용된다.<sup>270)</sup> 바스 콩티뉴에는 일반적으로 두 대의 테오르보와 클라브생, 두 대의 바스 드 비올롱(basses de violon)과 두 대의 바스 드 비올르(basses de viole) 등이 사용되는데,<sup>271)</sup> 이는 일반적으로 레시타티프 오르디네르에 동반된다.

라모는 펠로그랭의 대본과 릴리가 이룩한 음악비극의 모범을 충실히 반영함으로써, 그리고 더 나아가 자신만의 혁신적인 음악으로 《이폴리트와 아리시》를 작곡해 나갔다. 그리하여 본 장에서는 이를 세밀하게 살펴보기 위하여, 1733년 악보를 바탕으로 라모가 프롤로그와 5막으로 구성된 《이폴리트와 아리시》를 어떻게 작곡하였는지 각 막과 각 장에 따라 분석하여 보고자 한다.

## 1) 서곡과 프롤로그

라모는 릴리의 모범과 펠로그랭의 대본에 따라, 프롤로그를 서곡을 포함하여 다음과 같이 작곡하였다(표 27 참조).

269) 바스와 오토-콩트르, 그리고 드쉬는 최대 1,500리브르까지 연봉이 책정되었으나, 타유는 이보다 절반밖에 되지 않는 600리브르 정도를 최대치로 받았다. 한편, 드쉬는 등급에 따라, 1500리브르, 1200리브르, 1000리브르, 900리브르, 800리브르, 700리브르로 나뉘어 연봉을 받았다. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, p.105 표 참조.

270) Rameau, *Hippolyte et Aricie*, p.LXX.

271) *Ibid.*, p.LXX.

[표 27] 프롤로그의 전체 구성

장	내용	대본 구성	음악구성	
			서곡	
1장	디안 찬양	디안의 님프의 합창	여성 2성부 합창	
		춤	숲의 주민들 입장	
		디안	디안과 합창	디안(에르, 레시타티프)
		“감미로운 합주”		프렐류드
		디안과 합창 교대		디안과 4성부 합창 교대
2장	라무르의 침범	라무르와 디안의 대화	디안과 라무르의 레시타티프	
			라무르의 에르	
			디안의 에르	
		라무르와 디안의 듀오	듀오	
		디안	디안의 레시타티프	
3장	주피터가 데스탕의 뜻 알려줌		프렐류드	
		주피터	주피터의 레시타티프	
		디안과 라무르의 반응	디안과 라무르의 반응	
		주피터	주피터의 레시타티프	
4장	데스탕의 명령을 따름	디안	디안의 모놀로그	
5장	라무르 찬양	라무르	라무르의 레시타티프	
		춤	프렐류드	
		라무르	라무르의 에르	
		춤	론도의 에르 (+남자 추종자 노래)	
		라무르의 남자 추종자		
		라무르와 합창의 교대	1, 2 가보트 (라무르와 합창의 교대)	
		춤	1, 2 미뉴에트	
		라무르	라무르의 레시타티프	
			행진곡	



각 장에 따라 라모가 어떻게 음악을 작곡하였는지 분석하여 보도록 하겠다.

## (1) 서곡

라모는 뮐리가 세운 음악비극의 전통에 따라, 극이 시작되기에 앞서 서곡을 삽입하였다. 플루트와 오보에, 바순을 비롯하여, 현악기와 바스 콘티누로 연주되는 서곡은 뮐리에 의해 정립된 ‘프랑스 서곡’의 특징을 충실하게 반영하였다(표 28 참조).

[표 28] 서곡의 구성

	A (mm. 1-14)	B (mm. 15-62)
조성	d (d-a-d)	d (d-F-d-a-d)
빠르기	느림 (Lent)	빠름 (Vite)
박자	2/2	2/2
주요 특징	부점 리듬	모방적

《이폴리트와 아리시》의 서곡은 2/2박자로, 두 부분으로 나뉜다. 14마디로 구성된 첫 부분은 d단조로 느리게(Lent) 연주된다. 이 부분은 못갓춘마디의 약박으로 시작하며, 장엄한 부점 리듬과 장식음이 빈번하게 사용된다(악보 12 참조).

[악보 12] 서곡 중, 느린 부분, 마디 1-3

Fl. *f*

Hb. *f*

Bons *f*

1ers et 2ds  
DESSUS DE VIOLON  
(1ers Violons) *f*

HAUTES-CONTRE  
(2ds Violons) *f*

TAILLES  
(Altos) *f*

(Violoncelles, Contrebasses  
et Clavecin) *f*

B.C. *f*

(TOUS avec le clavecin)

특히, 부정 리듬형(♩ ♪ ♩ ♩)은 첫 번째 느린 부분에서 계속적으로 반복된다. 플루트와 제1바이올린의 고음역의 악기와 오보에와 제2바이올린의 중음역의 악기, 그리고 바순, 비올라, 바스 콘티누의 저음역의 악기로 나뉘어, 고음역의 악기가 주제를 연주하면 그 외의 악기들이 이를 응답하는 형태로 이루어져 있다.

빠르기가 ‘빠르게’(Vite) 변한 두 번째 부분은 관계조로의 전조가 한 번(d-a-d) 발생했던 첫 번째 부분과는 달리, d단조-F장조-d단조-a단조-d단조로의 빈번한 전조가 발생한다. 특히, 이 부분은 가벼운 푸가 형식으로<sup>272)</sup> 제1바이올린에 의해 연주되는 주제 선율이 중음역과 저음역의 악기들에 의해서 모방적으로 나타난다 (악보 13 참조).

272) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.325.

[악보 13] 서곡 중, 빠른 부분, 마디 15-19

**Vite**

Bons

Vons

Alt.

B.C.

(f)

(f)

(f)

(Velles seuls)

한편, 이 부분에서 사용되고 있는 ‘푸가’는 독일에서 사용되던 엄격한 대위법의 푸가와는 분명한 차이를 보여준다. 18세기 프랑스에서는 푸가가 결코 독일에서처럼 대위법적 기교를 보여주기 위한 수단이 아니었다.<sup>273)</sup> 라모는 자신의 첫 번째 저서 『화성론』에서 푸가를 모방적인 성부들이 들어가야 하지만, 대위법적 취급과는 관련이 적은 것으로 규정지었다.<sup>274)</sup> 다시 말해 라모는 푸가를 각각의 성부들이 초기에 모방적으로 등장한 후, 활기 넘치는 춤 리듬의 호모포니한 텍스처로 변할 수 있는 것으로 여겼다. 이에 따라, 프랑스에서의 푸가는 이탈리아와 특히 독일에서의 푸가에 대한 논의와는 크게 달랐음을 알 수 있다.<sup>275)</sup>

이처럼 라모는 쉴리의 프랑스 서곡의 전통에 따라, 《이폴리트와 아리시》의 서곡을 위엄 있는 부점 리듬이 지속되는 느린 부분과 가벼운 푸가 형식으로 되어 있는 빠른 부분으로 작곡하였다.

273) Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.63.

274) *Ibid.*, p.63.

275) *Ibid.*, p.63.

## (2) 1장

서곡이 끝나면 디안과 디안의 님프들, 그리고 디안이 다스리는 에리망트 숲의 주민들이 등장한다. 1장의 음악은 크게 세 부분으로, 즉 여성 2성부 합창과 춤곡, 그리고 디안과 합창의 교대로 나누어 볼 수 있다(표 29 참조).

[표 29] 프롤로그 1장의 구성

장	음악구성	내용	조성
1장	님프의 여성 2성부 합창	님프들이 디안에게 경의를 보냄	D
	숲의 주민들 입장	춤	D
	디안의 노래(에르, 레시타티프)와 합창	디안은 자신의 백성들에게 라무르를 물리치고, 충성을 다한다면 평화를 주겠노라고 말함	D
		프렐류드: “감미로운 합주”	b
		디안과 합창 교대: 라무르가 디안의 숲에 오고 있음	D

1장은 ‘님프의 합창’(Chœur des Nymphes)으로 시작한다. 디안의 님프들은 처녀성을 가지고 있는 여성들이기 때문에 제1, 2드쉬의 여성 2성부 합창으로 노래된다. 이들은 선한 여왕인 디안에게 지배받는 것을 기뻐하며 그녀에게 경의를 표한다. 님프의 합창은 그들의 평안함을 반영하듯, 보통빠르기(Moderé)의 3박자로, 전조 없이 D장조 안에서 진행된다. 현악기와 바스 콩티뉴의 오케스트라 반주가 수반되는 두 드쉬는 서로 모방적으로 진행하지만 주로 3화음 안에서 나타나고, 종결 부분에 이르러서는 호모포니하게 노래한다.

님프의 합창이 끝나면, 대본에는 ‘춤’(On danse)이 지시된다. 라모는 “숲의 주민들의 입장”(Entrée des habitants de la forêt)이라는 대본에 맞추어 이 부분을 ‘행진곡’으로 작곡하였다. ‘상당히 생기 있게’(Assez vif) 2/2박자로, 오보에와 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴에 의해 연주되는 이 곡은 각기 반복되는 두 부분으로 이루어져 있다(표 30 참조).

[표 30] 프롤로그 1장의 ‘숲의 주민들의 입장’ 형식

	A	B
마디	1-18	19-56
조성	D-A	A-b-D

숲의 주민들의 등장이 마쳐지면, 디안은 앞부분과 분명히 대비되는 빠르기인 ‘상당히 느리게’(Assez lent)로 10행의 긴 가사를 노래한다. 이 부분은 가사에 의해 두 부분으로, 즉 1-4행과 5-10행으로 나누어진다. 그녀는 먼저 백성들에게 충성을 다해 자신을 섬기면 영원한 평화를 줄 것이라고 말하는 한편, 후반부에서는 강한 괴물인 라무르를 언급하며 불길함을 암시하여 준다. 그리고 이에 따라 라모는 전반부를 플루트와 제2바이올린에 의해 반주되는 D장조의 3박의 에르로 작곡한 반면, 후반부는 빈번한 전조가 발생하는 2박의 레시타티프 오르디네르로 작곡했다(표 31 참조).

[표 31] 프롤로그 1장의 디안의 노래 구성

	에르	레시타티프 오르디네르
가사	1-4행	5-10행
반주	플루트, 제2바이올린	바스 콘티누
박자	3박자	2박자
조성	D-A-D	b-D-A-f#

특히 디안의 에르에서는 목관악기인 플루트의 사용이 두드러지게 나타는데, 이는 숲의 여신인 디안을 상징해 준다.

한편, 디안이 ‘라무르’를 언급한 후, 지문에서는 “부드러운 합주”(Symphonie douce)가 지시된다. 보통빠르기(Modéré)의 3박자로 이루어져 있는 이 프렐류드는 b단조로 두 대의 플루트와 두 대의 바이올린과 같은 고음역의 악기에 의해서 7마디 동안 연주되는데, 특히 플루트와 제1바이올린에 나오는 부점 리듬이 특징적이다.

이후, 디안의 솔로와 4성부 합창(Dessus, Haute-Contre, Tailles, Basses)은 전조 없이 D장조에서 교대로 나타난다. 디안은 ‘아름다운 소리’와 함께 등장한 라무르를 보고, 숲의 주민들에게 레시타티프 오르디네르로 도망치라고 말한다. 이에

그들은 현악기의 오케스트라 반주 위에서 그러기 쉽지 않다고 화성적으로 응답한다. 이처럼 디안과 숲의 주민들은 말과 같은 레시타티프와 오케스트라 반주가 붙은 4성부 호모포니한 합창으로 음악적으로 분명한 대비를 보여준다.

### (3) 2장

2장은 디안의 숲에 침범한 라무르와 디안의 대화로 이루어져 있다. 이 부분은 레시타티프와 에르, 그리고 듀오 등, 다양한 음악적 양식이 나타난다(표 32 참조).

[표 32] 프롤로그 2장의 구성

	내용	마디	박자	조성	편성
디안과 라무르의 레시타티프	디안과 라무르의 대립	1-11	2박	b-D	바스 콘티누
라무르의 에르	라무르는 디안에게 함께 통치하자고 함	11-32	2박	b	제1, 2 플루트, 바이올린
디안의 에르	디안은 자신의 백성들을 통치할 수 없다고 말함	32-53	3박	G	바스 콘티누
듀오	두 신의 대립	54-87	2박	G-e	바스 콘티누
디안의 레시타티프	주피터에게 고함	87-111	2박	G-C- G-e	현악기

레시타티프 오르디네르로 서로 대립하던 디안과 라무르의 대화는 라무르의 에르로 일단락된다. 라무르는 32마디에 걸쳐 “모든 세상이 자신을 경배해야 한다”는 4행의 가사를 노래한다. ‘에르’(Air)라고 표기되어 있는 이 노래는 b단조로, 두 대의 플루트와 바이올린이 모방적으로 진행한다. 이 노래는 상당히 활발한(Assez animé) 2박자로 노래되다가 마지막 4행(Tout doit rendre à l’Amour un éclatant hommage)이 반복되는 마디 26에서 박자가 느려짐(Lent)에 따라, 자신

이처럼 라무르와 디안은 각자의 에르를 마치고 G장조의 바스 콘티뉴의 반주 위에서 듀오(Duo)를 노래한다. 두 사람이 노래하는 가사는 유사한 운율을 가지고 있지만, 그 의미는 대조적이다. 라무르가 숲의 백성들이 담담한 모습을 “지키게 하는”(gardent) 것을 참을 수 없다면, 디안은 이를 “잃게”(perdent) 하는 것을 용납할 수 없다고 노래한다. 이처럼 대조적인 가사에 맞추어 라모는 이들의 듀오를 폴리포니적으로 작곡하였다. 그러나 그는 펠르그랭이 라무르의 가사를 먼저 적은 것과는 달리, 디안을 먼저 노래하게 함으로써 디안에 의해 듀오가 주도되도록 만들었다(악보 14 참조).

(Duo)

D. *Non, non, je ne souffri-rai pas Qu'ils gar - dent leur indif-fé-*

A. *Non, non, je ne souffri-rai pas Qu'ils*

B.C.

2장은 장중한(Gravement) 2박의 디안의 ‘기원’(Invocation)으로 마쳐진다. 디안은 자신의 술에 침범한 라무르를 주피터에게 고발한다. 8행의 가사는 오케스트라

- 164 -

라 반주의 유무와 조성에 따라, 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 우선 1-6행에 걸쳐, 디안은 자신의 아버지인 주피터에게 이 숲에 대한 권리를 자신에게 주었으니 그 약속을 지켜달라고 말한다. 이 부분은 G장조로 현악기와 바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래된다. 이후 7행의 가사가 노래되기 전에, “천둥의 소리가 들린다”라는 지문이 삽입되고, 이 지문에 맞추어 팀파니가 천둥소리를 묘사한다. 이 소리를 들은 디안은 7-8행에서 천둥의 신인 주피터가 자신의 기도를 듣고 내려오고 있다고 노래한다. 이 부분은 G장조의 관계단조인 e단조로, 오케스트라 반주가 빠지고 오직 바스 콩티뉴의 반주에 의해서만 노래된다. 더욱이 디안의 마지막 레시타티프는 2장의 종결임에도 불구하고, 불완전하게 마쳐짐(e: -V)에 따라 이후 3장과의 극적 연속성을 강조하여 준다.

#### (4) 3장

3장은 프렐류드와 디안과 라무르의 짧은 반응을 제외하고, 오직 디안의 간청을 듣고 하늘에서 내려온 주피터의 레시타티프로만 이루어져 있다(표 33 참조).

[표 33] 프롤로그 3장의 구성

	마디	조성	편성
프렐류드	1-12	E	오보에, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴
주피터 (1-8행)	13-25	E	바스 콩티뉴
디안과 라무르	25-26	E, c#	바스 콩티뉴
주피터(9-13행)	26-36	E	바스 콩티뉴

주피터의 노래가 시작되기 전에 12마디의 긴 프렐류드(Prélude)가 나온다. 이는 펄그랭에 의해 지시된 “주피터가 내려온다”라는 지문을 음악적으로 표현한 것이다. 프렐류드는 E장조의 2박자로 여유 있게(Largement) 연주된다. 주피터의 등장곡인 이 부분은 행진곡풍이지만, 느린 부점 리듬이 빈번하게 사용됨으로써 서곡의 첫 번째 느린 부분을 떠오르게 한다. 즉 이 프렐류드는 최고의 신으로 신들의 아버지이기도 한, 주피터의 위엄을 암시해 준다(악보 15 참조).



[악보 15] 프롤로그 3장 중, 프렐류드, 마디 1-4

(Largement)

Hb  
Unis. *(ff)*

Vons  
*(ff)*

Alt.  
*(ff)*

B.C.  
*(avec le Clavecin)*  
*(ff)*

하늘에서 내려온 주피터는 디안에게 최상의 신인 데스탕의 뜻을 전한다. 데스탕은 일 년에 단 하루 동안 라무르에게 통치권을 허락하는 법을 내린 것이다. 이러한 소식을 전달하는 주피터의 레시타티프는 E장조로 바스 콩티뉴의 반주 위에서 주로 음절적으로 노래된다. 8행의 가사 중 라무르가 화살을 여기저기 “쏘는”(lance) 부분만을 제외하고 말이다. 이는 가사를 반영하듯, 주피터의 레시타티프 가운데 유일하게 단7도의 순차 하행 도약 진행으로 장식된다(악보 16 참조).

[악보 16] 프롤로그 3장 중, 주피터의 레시타티프, 마디 24

J.  
-mour lan - - - ce ses traits vain-

B.C.  
6 5 4 7

주피터의 말을 들은 디안과 라무르는 서로 상반된 반응을 보인다. 디안은 “치욕스러워”(honte) 하는 반면, 라무르는 “승리”(victoire)를 거둠을 기뻐한다. 이후, 주피터는 디안에게 신의 법에 맞서지 말라고 말하며, 완전종지(E: V7-I)한다.

## (5) 4장

4장은 16마디의 디안의 레시타티프 오르디네르로만 이루어져 있다(표 34 참조).

[표 34] 프롤로그 4장의 구성

	내용	마디	조성
1-2행	데스탕의 법에 순종할 것임	1-5	A
3-4행	라무르로부터 금지를 지킬 것임	5-9	f #
5-8행	이폴리트와 아리시를 보호할 것임	9-16	A

디안은 데스탕의 법에 따라, 단 하루 라무르에게 통치권을 줄 것임을 선언하며, 위험에 처하게 될 이폴리트와 아리시를 보호하겠노라고 말한다. 디안은 바스 콩티뉴의 반주 위에서 A장조로 노래한다. 다만, 중간 3-4행에서는 관계 단조인 f #단조로의 전조가 발생하는데, 이는 라무르의 통치 가운데서도 금지를 지킬 것임을 다짐하는 부분이다. 이후, 그녀는 다시 A장조로 되돌아와, 완전종지(A: V7-I)한다.

## (6) 5장

프롤로그의 마지막 5장은 디안이 떠난 에리망트 숲을 라무르가 비록 단 하루 동안이지만 지배하게 됨을 축하하는 디베르티스망 부분이다. 우선, 라무르는 9행의 가사로 숲의 주민들과 디안의 님프들에게 가장 달콤한 기쁨을 주는 사랑을 마음껏 하라고 노래한다. 9행의 가사는 중간에 프렐류드가 삽입됨에 따라, 1-4행과 5-9행으로 나누어진다. 앞의 1-4행은 f #단조의 2박자로 바스 콩티뉴의 반주가 붙은 레시타티프 오르디네르로 작곡된 반면, 이후 5-9행은 오케스트라 반주가 수반되는 f #단조의 3박의 에르로 작곡되었다. 중간에 삽입된 3박의 프렐류드는

“라무르들이 숲의 백성들과 디안의 님프들을 꽃들로 속박한다”라는 지문을 표현한 것으로, 플루트와 두 대의 바이올린, 그리고 바스 콩티뉴에 의해 연주된다. 특히, 라무르들이 디안의 백성들을 사랑의 꽃으로 움아멤은 오케스트라의 모방적인 진행을 통해 표현된다. 제1플루트가 하행과 상행하는 빠른 스케일을 연주하면, 3박자 후에 제2플루트가 이를 모방하고, 9박자 뒤에 바이올린이 또 다시 이를 모방한다. 그리고 이 선율은 최종적으로 마디 15에서 라무르의 노래에 의해 모방된다. 이후 5-9행의 라무르의 에르는 화려했고 모방적인 오케스트라 반주 위에서 f#단조 노래된다.

라무르의 장식적인 에르가 마쳐지면, 본격적으로 에르와 춤, 그리고 합창 등의 여흥적인 부분이 삽입된다(표 35 참조).

[표 35] 프롤로그 5장의 디베르티스망 구성

	편성	조성	박자	형식
론도로 된 에르	플루트, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴 (+ 남자 추종자)	f#	3박	론도: ABACA
1 가보트	제1, 2플루트, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴 (라무르 + 4성부 합창)	D	2박	2부분
2 가보트	제1, 2플루트, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴 (라무르 + 4성부 합창)	d	2박	2부분
1 미뉴에트	오보에, 바순, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	D	3박	2부분
2 미뉴에트	제1, 2플루트, 바순, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	d	3박	2부분
라무르의 레시타티프	바스 콩티뉴 + 라무르	b	2박	
행진곡	제1, 2오보에, 바순, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	D	2박	2부분

가장 먼저, 라무르를 찬양하는 ‘론도 형식으로 된 에르’(Air en Rondeau)가 연주된다. f#단조의 3박자로, 우아하게(Gracieusement) 연주되는 이 음악은 플루트

와 현악기, 그리고 바스 콩티뉴에 의해 선행 된 후, 라무르의 남자 추종자에 의해 노래로 반복된다. 이 곡은 제목에서 나타나듯이 론도 형식으로 되어 있다(표 36 참조).

[표 36] 프롤로그 5장의 론도로 된 에르 형식

	마디	조성
A	1-16	f #
B	17-24	A
A	24-40	f #
C	41-48	b-A-f #
A	24-40 반복	f #

16마디로 이루어져 있는 A부분은 f #단조로, 못갓춘마디로 시작되며, 부점 리듬이 특징적이다(악보 17 참조).

[악보 17] 프롤로그 5장 중, 론도로 된 에르 A부분, 마디 1-5

*Gracieusement*

Fl.

Vons

Alt.

B.C. (avec le clavecin)

이후 삽입구 B부분은 관계조인 A장조로 전조되나, 앞의 A부분과 리듬적으로 유

사하게 진행한다. 다시 A부분이 동일하게 반복된 후, 두 번째 삽입구 C부분이 나타난다. C부분 역시 앞의 A와 B부분과 유사한 리듬형으로 되어 있으나, 조성적으로 불안정하게 나타난다. 마지막으로 A부분이 반복되며 첫 번째 춤곡이 마쳐진다.

이 오케스트라로 된 론도는 라무르의 남자 추종자의 노래로 반복된다(표 37 참조).

[표 37] 프롤로그 5장의 론도로 된 에르 구성

	마디	조성	가사
A	65-80	f#	1-6행 (모든 것을 사랑으로 묶자)
B	81-88	A	7-9행 (라무르의 지배를 따르자)
A	65-80	f#	
C	89-96	b-A-f#	10-13행 (라무르로 행복해진다)
A	65-80	f#	

라무르의 남자 추종자는 오케스트라의 반주 위에서 그를 찬양한다. 이 노래는 반복구 A가 전체 오케스트라에 의해 반주되는 한편, 삽입구 B와 C는 플루트에 의해 반주됨으로써, 음색과 음량적 대비가 두드러지게 나타난다.

이어 음악비극에서 인기 있었던 2박자 춤곡 중 하나인 ‘가보트’(Gavotte)가 두 번 나타난다. 두 개의 가보트는 모두 앞서 제시된 ‘론도로 된 에르’와 유사한 방식으로 진행되는데, 오케스트라로 먼저 연주된 후 라무르와 4성부 합창으로 반복된다. 먼저 첫 번째 가보트는 2박자의 D장조로 플루트와 현악기, 그리고 바스 콘티누에 의해 연주된다. 이 곡은 두 부분으로 구성되며, 가보트의 일반적인 특징인 못갓춘마디로 시작한다(표 38 참조).

[표 38] 프롤로그 5장의 1 가보트 구성

	마디	조성	가사
A	1-4	D (I-V)	1-2행 (라무르에게 굴복해라)
B	5-10	D (V-I)	3-6행 (라무르는 매력적이다)

한편, 이 곡이 노래로 불릴 때에는 두 부분이 각기 반복된다. 먼저 라무르의 독창

에 의해 노래 된 후, 4성부 합창에 의해 반복된다. 특히 라모는 악보에 독창으로 노래될 때에는 클라브생만으로, 그리고 4성부 합창으로 노래 될 때에는 오케스트라 반주를 지시함으로써, 음색적·음량적 대비를 꾀하고자 했다.

이후 두 번째 가보트가 나타나는데, 이 역시 첫 번째 가보트와 동일하게 진행된다. 기악의 가보트가 먼저 나온 후, 라무르와 4성부 합창이 이를 반복한다. 라무르와 합창은 디안과 라무르가 주는 서로 다른 ‘기쁨’을 비교한다. 디안이 주는 기쁨은 라무르가 주는 것과는 다르게 그저 지루할 뿐이다. 두 번째 가보트는 프롤로그에서 처음으로 b조표가 붙은 것으로, 첫 번째 가보트(D장조)와 같은 으뜸은 조인, d단조에서 진행한다(표 39 참조).

[표 39] 프롤로그 5장의 2 가보트 구성

	마디	조성	가사
A	1-4	d (I-V)	7-8행 (디안은 지루한 기쁨을 줌)
B	5-12	d (V-I)	9-12행 (라무르는 즐거움을 줌)

가보트에 이어 두 개의 미뉴에트가 등장한다. 미뉴에트는 음악비극에서 가장 사랑받던 3박자 춤곡 중 하나로, 이는 시대에 따라 조금씩 다르게 정의되었다. 18세기 초반에는 ‘빠른’ 즐거운 춤으로 묘사되었으나, 중반에 들어서면서 라콩브나 루소에 의해 ‘보통빠르기’의 춤곡으로 여겨졌다.<sup>277)</sup> 미뉴에트는 앞의 가보트와는 다르게 오직 오케스트라에 의해서만 연주된다. 우선, 첫 번째 미뉴에트는 D장조로, 각기 반복되는 두 부분으로 구성되어 있다(표 40 참조).

[표 40] 프롤로그 5장의 1 미뉴에트 구성

	마디	조성
A	1-8	D (I-V)
B	9-16	D (V-I)

A부분은 17세기 후반 이래로 무대 위에서 연주되는 미뉴에트에서 일반적으로 찾

277) Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, p.137.

을 수 있는 4마디의 프레이즈를 가지며,<sup>278)</sup> 오보에와 제1바이올린의 고음역의 악기와 바순과 제2바이올린, 그리고 비올라의 저음역의 악기로 나뉘어 주제 선율이 모방된다(악보 18 참조).

[악보 18] 프롤로그의 5장 중, 1 미뉴에트, 마디 1-4

1er Menuet

한편, 두 번째 가보트와 마찬가지로 비록  $b$ 의 조표가 붙어 있지만 D장조의 관계조인 d단조에서 진행되는 두 번째 미뉴에트는 첫 번째 미뉴에트에 플루트가 추가되어 나타난다. 그러나 첫 번째 미뉴에트와 동일하게 각기 반복되는 두 부분으로 구성되어 있다(표 41 참조).

[표 41] 프롤로그 5장의 2 미뉴에트 구성

	마디	조성
A	1-8	d (I-V)

278) *Ibid.*, p.137.

B	9-28	g-F-d
---	------	-------

특히 이 미뉴에트에는 마치 사라방드를 연상시키듯이, 두 번째 박에 강박이 부여되는 약-강(♩ ♩)의 리듬이 빈번하게 나타난다(악보 19 참조).

[악보 19] 프롤로그 5장 중, 2 미뉴에트, 마디 1-4

2me Menuet

Fl. *doux*

Bons *doux*

Vons *doux*

Alt. *doux*

B.C. *doux*

브로사르에 의하면, “사라방드는 템포가 느리고 분위기가 심각한 미뉴에트”라고 설명되기도 했다.<sup>279)</sup> 한편, 라모는 두 번째 미뉴에트의 마지막에 “첫 번째 미뉴에트를 반복한다”라고 표기함으로써 D장조로 춤곡들을 종결지었다. 이는 어쩌면 다음에 이어질 라무르의 레시타티프와의 자연스러운 이행을 위해서 일지도 모른다.

18마디에 걸쳐 나오는 라무르의 레시타티프 오르디네르는 D장조의 관계단조인 b단조에서 진행된다. 라무르는 2박자로, “이 행복한 날을 축하하며 결혼의 신 앞에 나아가자”고 노래한다. 그리고 이 가사에 맞추어 ‘행진곡’(Marche)이 제시된

279) *Ibid.*, pp.136-137.



다. 프롤로그의 대미를 장식하는 이 곡은 2박자의 D장조로 두 대의 오보에와 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티누에 의해 ‘너무 빠르지 않게’(Pas trop vite) 연주된다. 각기 반복되는 두 부분으로 구성되어 있는 행진곡은 거의 유사한 리듬형(♩ / ♩ ♩ ♩ / ♩ ♩ / ♩ ♩ ♩ / ♩ ♩)으로 되어 있다(표 42 참조).

[표 42] 프롤로그 5장의 행진곡 구성

	마디	조성
A	1-8	D (I-V)
B	9-20	D (V-I)

한편, 라모는 이 프롤로그를 행진곡으로 마치는 것이 아니라, 악보에 “서곡을 반복하라”고 지시한다.

## 2) 1막

디안의 신전에서 일어나는 1막은 이폴리트와 아리시의 사랑과 페드르의 부정한 사랑 등과 같이 본 극에서 중요한 전제가 되는 이야기들이 총 8장에 걸쳐서 전개된다. 라모는 극적 상황에 따라 레시타티프와 에르, 그리고 듀오와 합창을 구성했을 뿐 아니라 조성과 오케스트라를 적절하게 사용함으로써 이를 표현하고자 했다(표 43 참조).

[표 43] 1막의 전체 구성

장	내용	대본 구성	음악 구성
1장	아리시의 한탄	아리시	다 카포 에르
2장	이폴리트와 아리시가 서로의 마음을 확인함	이폴리트와 아리시의 대화	레시타티프
			아리시의 에르
			레시타티프
			아리시의 에르
			레시타티프

		이폴리트와 아리시의 듀오	듀오
3장	디안의 여사제들이 디안을 찬양함	디안의 여사제들의 합창	행진곡 3성부 합창
		춤	에르 1
		대여사제	
		춤	에르 2
		대여사제와 합창의 교대	
4장	페드르가 아리시와 이폴리트, 디안의 여사제들과 대립함	페드르와 아리시의 대화 + 합창	레시타티프 + 합창
		페드르와 이폴리트의 대화	레시타티프
		페드르	레시타티프 오블리제 에르
		대여사제와 합창	프렐류드
			대여사제와 4성부 합창
		대여사제	천둥 (기악) 대여사제의 레시타티프
5장	디안은 이폴리트와 아리시, 페드르, 그리고 자신의 여사제들에게 이야기를 함	디안 (여사제들, 페드르, 아리시에게)	프렐류드
		이폴리트와 아리시	레시타티프
		디안	이폴리트와 아리시 레시타티프
			프렐류드
6장	아리시를 질투함으로 페드르는 외붓아들을 향한 사랑을 드러냄	페드르	레시타티프
			에르
			레시타티프
7장	아르카스는 테제가 지옥에서 죽었다는 사실을 전함	아르카스, 외논, 페드르의 대화	레시타티프
8장	외논은 페드르를 위하여 계락을	외논과 페드르의 대화	프렐류드
			레시타티프

	모색함		외논의 에르 레시타티프
--	-----	--	-----------------

라모가 각 부분의 음악을 어떻게 작곡하였는지 각 장별로 살펴보도록 하겠다.

### (1) 1장

1막은 아리시의 모놀로그로 시작된다. 디안의 여사제로 곧 받쳐지게 될, 아리시는 디안에게 이폴리트와 이룰 수 없는 사랑으로 괴로운 자신의 마음을 평안하게 바꾸어 달라고 기원한다. 이 모놀로그는 D장조의 3박자로, 플루트와 두 대의 바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴의 오케스트라 반주 위에서 부드럽게(Tendrement) 노래된다.

8행의 가사는 앞서 대본 분석에서 살펴보았듯이, 압운과 내용에 따라 4행씩 나누어진다. 아리시가 먼저 1-4행에서 디안에게 평안함을 기원했다면, 5-8행에서는 무대 위에 없는 “사랑하는 왕자님”에게 자신의 사랑을 고백한다. 이후, 디안에게 기도하는 첫 번째 1-4행이 다시 반복됨으로써, 이 모놀로그는 다 카포 에르의 형식을 가진다(표 44 참조).

[표 44] 1막 1장의 아리시의 다 카포 에르 형식

		마디	조성	가사
프렐류드		1-20	D	
A		21-36	D	1-4행 (디안에게 평안을 간구함)
	간주	36-40	D	프렐류드 음악 사용
B		40-55	D~f#	5-8행 (이폴리트에게 사랑을 고백함)
	후주	55-59	D	
A		21-40	D	1-4행

아리시의 노래가 시작되기 전, 20마디의 긴 프렐류드가 먼저 제시된다. 바이올린과 플루트에 의해 선율이 연주되는 프렐류드는 부점 리듬(♩ ♮ ♯ / ♩)이 빈번하게 사용된다. 특히 프렐류드의 선율은 이후 아리시의 A부분(1-4행)의 노래 선율에 거의 그대로 반복되어 나타난다. 아리시는 디안에게 비교적 안정적인 D장조의

조성 안에서 상당히 억제된 슬픔을 고하며 평안을 기원한다.

한편, 40마디부터 시작되는 B부분에서는 전형적인 다 카포 에르와 같이, A부분에서 보다 더 강렬하고 솔직한 아리시의 감정이 드러난다. 아리시는 B부분에서 무대 위에 없는 “사랑하는 왕자님께” 직접 말을 건다. 그녀는 곧 처녀성을 지켜야 하는 여사제가 될 몸으로 이폴리트와 사랑을 이룰 수 없으나 동일한 여신을 섬기는 것으로 위안을 삼겠다고 말한다. 이러한 아리시의 괴로움은 빈번한 전조(b-e-A-f#)와 불안정한 화성을 통해 나타난다. B부분이 끝나고 나면, 시작 조성인 D장조로의 전조가 발생하는 4마디의 오케스트라 후주가 수반되는데, 이는 앞의 A부분으로 되돌아가기 위한 것이다. 한편, 이 후주 부분은 음악적으로 불필요한 부분으로, 1742년 두 번째 개정판에서는 삭제되었다.

이 노래에 사용된 다 카포 형식은 아리시의 감정 상태와 잘 부합된다.<sup>280)</sup> 그녀는 디안에게 평안을 구하지만, 왕자님이 자꾸 떠올라 괴롭다. 그러나 이윽고 그녀는 같은 신을 섬기는 것으로 위안을 삼으며, 다시금 디안으로부터 평안을 얻고자 한다. 이는 사랑의 갈등 속에서도 나름의 해결책을 강구하여 평안을 구하는 아리시의 성격을 나타내준다.<sup>281)</sup>

## (2) 2장

아리시가 홀로 있던 무대 위에 이폴리트가 등장하며 2장이 시작된다. 이 장에서 두 사람은 서로의 마음을 처음 확인하는데, 이는 레시타티프와 에르, 그리고 듀오를 통해 나타난다(표 45 참조).

[표 45] 1막 2장의 구성

	내용	마디	편성	박자	조성
레시타티프	이폴리트가 아리시에게 사랑을 고백함	1-33	바스 콩티뉴	2박	b-D
아리시 에르	아리시는 평안을 잃어버림	34-40	바스 콩티뉴	3박	D-A

280) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.49.

281) *Ibid.*, p.49.

레시타티프	아리시 역시 이폴리트에게 사랑을 고백하지만, 이루어질 수 없는 사랑에 한탄함	40-47	바스 콩티뉴	2박	D-e-b
아리시 에르	이폴리트를 신전에서 계속 사랑할 것임을 노래함	48-81	플루트, 제1, 2바이올린	3박	b-D-b
레시타티프	이폴리트는 아리시와의 사랑을 이루어 달라고 디안에게 기원함	81-89	바스 콩티뉴	2박	D-f#- b
듀오	두 사람은 함께 디안에게 기원함	90-124	바스 콩티뉴	3박	b-D-b

디안의 신전에서 아리시가 제물로 바쳐질 준비가 되어 있는 것을 본 이폴리트는 그녀를 막아서며 자신의 마음을 고백한다. 그동안 이폴리트가 자신을 끔찍하게 생각한다고 여겼던 아리시는 이폴리트의 마음을 알고는 이전 장에서 신께 구한 평안을 완전히 잃어버리게 된다. 그녀는 이전보다 더 강렬한 갈등에 휩싸이게 된 것이다.<sup>282)</sup>

두 사람의 대화는 주로 b단조와 D장조의 레시타티프 오르디네르로 진행되는데, 이 가운데 아리시의 에르가 두 번 삽입된다. 그녀는 먼저 6마디의 짧은 D장조의 에르(마디 34-42)를 노래한다. 3박자의 바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래되는 이 에르는 악보에 ‘Air’라는 표기가 없었다면 ‘에르’임을 알아차리기 쉽지 않을 정도로 짧고 레시타티프와 유사하다. 이처럼 레시타티프와 에르의 흐릿한 경계는 프랑스 오페라의 특징 중 하나로, 프랑스 오페라는 이탈리아 오페라와는 달리 에르로 인하여 극의 진행을 최대한 손상시키지 않고자 했다.

한편, 아리시의 두 번째 에르(마디 48-81)에는 ‘Air’라는 표기가 없음에도 불구하고, 이전보다 더 긴 마디와 플루트와 두 대의 바이올린의 오케스트라 전주와 반주가 수반됨에 따라, 보다 더 명확하게 ‘에르’임을 알려준다. 첫 번째 에르(6마디) 보다 약 5배(34마디) 더 길어진 두 번째 에르에서는 아리시의 감정이 보다 더 솔직하게 표현된다. 그녀는 이폴리트와의 사랑이 이루어지지 않더라도, 신전에서

---

282) *Ibid.*, p.52.

마음을 다해 이폴리트를 사랑할 것임을 노래한다. 이러한 아리시의 능동성은 그동안 화성을 지탱해 주던 저음 악기인 바스 콩티뉴가 빠지고, 그녀가 기초저음의 역할을 맡게 된 것과도 연결지어 볼 수 있을 것이다(악보 20 참조).<sup>283)</sup>

[악보 20] 1막 2장 중, 아리시의 에르 2, 마디 48-51

(Assez animé)

Fl. *(f)* *(doux)*

Vons *(f)* *(avec le Clavecin a tasto solo) très doux*

A. *très doux*

Hip-po - lyte a - mou - reux m'oc - i

b: i V i

음악이론가 데이비드 르윈(David Lewin, 1933~2003)은 라모의 기초저음이 일반적으로 남자 성부가 맡는 특권이었기 때문에, 아리시에 대한 이러한 처리는 여성 역할의 변화를 암시해 볼 만하다고 여겼다.<sup>284)</sup>

그러나 남자 주인공인 이폴리트는 현실에 수긍하는 아리시보다 더 적극적으로 두 사람의 사랑을 이루기 위해 노력한다. 그는 아리시를 끔찍한 법에서 풀어줄 방법을 생각해 내며, 디안에게 그녀와의 사랑을 이루어 달라고 애원한다. 그리고 아리시 역시 이폴리트의 목소리에 덧붙여 두 사람의 사랑을 허락해 달라고 기원한다. 이 듀오는 b단조로, 3박의 바스 콩티뉴의 반주 위에서 주로 호모포니하게 진행된다.

이처럼, 본 극이 시작되자마자 이폴리트와 아리시는 서로의 사랑을 확인한다.

283) *Ibid.*, p.60.

284) *Ibid.*, p.60.

그러나 두 사람은 이에 대해 서로 다른 반응을 보인다. 그리고 이는 음악으로도 반영되어 나타난다. 먼저, 아리시는 이폴리트의 고백을 듣고 두 번의 에르를 노래한다. 바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래되는 첫 번째 에르에서 그녀가 완전히 잃어버린 평안을 슬퍼했다면, 오케스트라 반주가 수반되는 두 번째 에르에서는 보다 더 적극적으로 자신이 처해진 현실 가운데 자신만의 방법으로 이폴리트를 사랑할 것임을 다짐한다. 한편, 이폴리트는 비록 신께 의지하지만, 아리시보다 더 능동적으로 두 사람의 사랑을 이룰 수 있는 방법을 생각한다. 그리고 이는 듀오를 제외하고는 오직 레시타티프 오르디네르에서만 나타난다. 이와 같이 서로의 사랑을 확인한 후, 아리시가 두 번의 에르로 ‘노래’를 했다면, 이폴리트는 레시타티프 오르디네르로 ‘말’만 할 뿐이다. 즉 이는 라모가 두 번째 아리시의 에르에 기초저음을 부여함으로써 성의 역할에 변화를 꾀한 것처럼 보이지만, 이폴리트에게는 ‘말’과 같은 레시타티프를, 그리고 아리시에는 감정적인 에르인 ‘노래’를 부여함으로써 여전히 전통적인 성의 역할에 따르고 있음을 추정할 수 있게 해 준다.

### (3) 3장

3장은 디안의 여사제들과 숲의 백성들이 디안의 신전에 등장하여 디안을 찬양하는 장면으로, 디베르티스망이다(표 46 참조).

[표 46] 1막 3장의 디베르티스망 구성

		마디	박자	조성	편성
행진곡		1-34	2박	G	플루트, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴
여사제들의 3성부 합창		1-37	3박	G	제1, 2플루트, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴
에르 1	오케스트라	1-34	2박	g	플루트, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴
	대여사제의 에르	1-34	2박	g	플루트, 바이올린 + 소프라노

에르 2	오케스트라	1-34	3박	g	플루트, 제1, 2오보에, 바순, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴
	솔로와 합창		3박	G	

3장은 디안의 여사제들의 등장을 암시하여 주는 우아한(Gracieusement) ‘행진곡’(Marche)으로 시작한다. 플루트와 현악기, 그리고 바스 콘티뉴에 의해 연주되는 2박의 행진곡은 두 부분으로 구성되며, 각 부분은 반복된다(표 47 참조).

[표 47] 1막 3장의 행진곡 형식

	마디	조성
A	1-12	G-D
B	13-24	G-C-G

이 곡은 플루트와 제1바이올린에 의해 선율이 주로 연주되며, 부점 리듬(♩ ♪ ♩ ♪ / ♩ ♩)이 빈번하게 나타난다.

이후 디안의 ‘여사제들의 합창’(Chœur des Prêtresses)이 이어진다. 두 대의 플루트와 현악기, 그리고 바스 콘티뉴의 반주 위에서 노래되는 3박의 여성 3성부 합창(1, 2 Dessus, Haute-Contre)은 각기 반복되는 두 부분으로 구성되어 있다(표 48 참조).

[표 48] 1막 3장의 디안의 여사제들의 합창 형식

	마디	조성	내용	텍스처
A	1-16	G-D	1-4행 (라무르의 화살이 아무런 효력이 없음)	폴리포니
B	16-37	G-C-G	5-6행 (디안이 주는 평안을 영원히 즐기)	호모포니

디안의 여사제들의 합창은 바로 앞서 연주된 행진곡과 유사한 화성적 구조를 가진다. 그러나 2박자였던 행진곡과는 달리 합창은 3박자로, 선율적으로도 차이를 보인다. 라모는 합창의 가사를 반영하여, 이 곡을 두 부분으로 나누었을 뿐 아니



라 대비되는 텍스처로 작곡하였다. 디안의 여사제들이 라무르가 쓴 화살이 자신들에게 아무런 힘이 없음을 노래하는 첫 번째 부분은 폴리포니적으로 진행된다면, 디안이 주는 평안을 영원히 누릴 것임을 노래하는 두 번째 부분에서는 호모포니하게 진행한다.

합창에 뒤이어, 첫 번째 ‘에르’(Air)가 나온다. 이 곡은 오케스트라의 기악 버전과 드쉬의 노래 버전으로 두 번 반복된다. 이는 라모가 펠르그랭에 의해 대본에 지시된 “춤”과 대여사제의 노래를 하나로 묶어서 표현한 것이다. 우선 오케스트라로 연주되는 에르는 이름이 붙어 있지 않는 춤으로, g단조의 부드러운(Tendrement) 2박자이다. 두 대의 플루트와 오보에, 그리고 현악기와 바스 콘티누에 의해 연주되는 이 곡은 두 부분으로 구성되며, 각 부분은 반복된다(표 49 참조).

[표 49] 1막 3장의 첫 번째 에르의 구성: 기악

	마디	조성
A	1-14	g-d
B	15-34	B♭-g

못갓춘마디로 시작되는 이 에르는 두 개의 4분음표가 하나의 프레이즈를 이루며 진행한다(악보 21 참조).

[악보 21] 1막 3장 중, 첫 번째 에르, 마디 1-4

1er Air  
**Tendrement**

그리고 이러한 음악적 특징은 계속적으로 나타난다. 이 에르는 춤의 이름이 따로 붙어 있지 않지만, 못갓춘마디로 시작하고 2개의 4분음표가 한 프레이즈를 이루는 것으로 보아, 가보트로 추정하여 볼 수 있을지도 모른다. 가보트는 루소에 의해 “보통 때는 우아하고, 종종 즐겁고, 그리고 때때로는 조금 느리고 상냥한 것”으로 묘사되었다.<sup>285)</sup> 그러나 라모는 이 곡에 춤 이름을 따로 붙이지 않음으로써, 보다 더 자유롭게 극적인 묘사를 하고자 한 것으로 여겨진다.<sup>286)</sup>

오케스트라로만 연주되던 이 2박자 춤곡은 오보에와 바이올린의 반주가 수반되는 드쉬 성부의 대여사제의 노래로 다시 한 번 더 반복된다. 대여사제는 앞의 주제 선율에 맞추어 디안의 백성들이 결코 라무르에게 굴복하지 않을 것임을 단언하는 16행의 가사를 노래한다(표 50 참조).

[표 50] 1막 3장의 첫 번째 에르의 구성: 성악

	마디	조성	내용
A	1-14	g-d	1-6행 (라무르는 디안이 준 평안을 결코 깨뜨릴 수

285) Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, p.135.

286) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.20.

			없음)
B	15-34	B b -g	7-16행 (라무르는 결코 디안의 백성들에게서 승리를 거둘 수 없음)

이처럼 디안의 대역사제는 가사에서 라무르가 결코 디안의 백성들에게 승리를 거둘 수 없음을 확신하지만, 노래 선율에 하행 진행이 두드러지게 나타남으로써 가사와 음악 간의 간극이 발생한다. 즉 디안의 백성들은 강력한 라무르로부터 이기가 쉽지 않은 것이다.

이후 두 번째 에르가 연주되는데, 이 역시 첫 번째 에르와 마찬가지로, 기악과 성악 버전으로 두 번 반복된다. 그러나 동일한 조성에 진행되었던 첫 번째 에르와는 달리, 두 번째 에르에서는 오케스트라가 b 조표의 g단조로, 그리고 솔로와 합창이 교대로 노래되는 성악이 #조표의 G장조로 진행된다. 우선, 기악 부분은 ‘조금 쾌활한’(Un peu gai) 3박자의 춤으로, 플루트와 두 대의 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콩티뉴에 의해 연주된다. 이 곡은 각기 반복되는 두 부분으로 구성되어 있다(표 51 참조).

[표 51] 1막 3장의 두 번째 에르의 구성: 기악

		마디	조성
A		1-8	g-d
B		9-18	B b
	Trio	18-22	B b -g
		22-34	

이 곡은 앞의 첫 번째 에르와 조성적인 측면은 유사하지만, 박자와 리듬은 다르다. 더욱이 두 번째 부분에서는 관악기가 빠지고 두 대의 바이올린과 비올라에 의해서만 연주되는 5마디의 짧은 ‘트리오’(Trio)가 삽입된다(악보 22 참조).

[악보 22] 1막 3장 중, 두 번째 에르의 ‘트리오’ 부분, 마디 18-22

3박자의 못갓춘마디로 시작하는 이 에르는 비록 춤 이름이 붙어 있진 않지만, 중간에 ‘트리오’가 삽입된 것으로 보아, 미뉴에트로 추정해 볼 수 있을 것이다.

기악 춤 부분이 마치지면, 대여사제와 두 개의 드쉬로 이루어져 있는 여사제들의 합창이 뒤따른다. 이 노래는 앞서 연주된 기악 부분과 분명한 차이를 보여준다. 이 곡은 전조 없이 g단조의 같은 으뜸음조인 G장조에서 진행될 뿐 아니라, 부점 리듬과 장식음과 같은 새로운 음악적 재료도 빈번하게 사용된다. 또한, 이 노래는 대여사제의 솔로와 합창이 교대로 연주됨에 따라, 대비적 특징도 두드러지게 나타난다. 대여사제가 선창하면, 여성 2성부 합창이 대여사제의 노래를 모방한다(표 52 참조).

[표 52] 1막 3장의 두 번째 에르의 구성: 성악

		마디	가사	조성
A	솔로	1-8	1-2행 (디안을 영원히 경배하자)	G
	2성부 합창	8-16	1-2행	G
B	솔로	17-28	3-4행 (전심을 다해야 그의 은혜를 받을 수 있다)	G
	2성부 합창	29-33	3-4행	G
	솔로 + 합창	33-47	3-4행	G

솔로 노래는 두 대의 플루트, 바이올린에 의해서만 반주되는 반면, 합창은 보다

더 큰 규모의 오케스트라인 두 대의 플루트와 두 대의 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티뉴가 수반된다. 이러한 대비는 이탈리아의 콘체르토 양식을 떠오르게 한다.<sup>287)</sup>

#### (4) 4장

4장은 1막 가운데 가장 극적인 장면 중 하나로, 페드르가 무대 위에 처음 등장함으로써 긴장감이 고조된다. 페드르는 왕의 명령에 따라 아리시를 디안의 사제로 바치려는 것과 관련하여, 아리시와 이폴리트, 그리고 디안의 여사제들과 갈등을 일으키며 이들과 대립한다. 특히 그녀는 자신의 뜻대로 되지 않는 상황에 엄청난 분노를 표출하는데, 이는 표현적인 오케스트라를 통해 보다 더 강화된다(표 53 참조).

[표 53] 1막 4장의 구성

	내용	마디	편성	박자	조성
레시타티프 와 합창	페드르 vs. 아리시, 여사제들, 이폴리트 간의 논쟁	1-42	바스 콘티뉴 / 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴	2박	d, F
페드르의 레시타티프 와 에르	왕의 명령을 따르지 않자, 페드르가 분노함	42-75	제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴	2박 - 3박	F
프렐류드	나팔소리	76-85	플루트, 오보에, 바순, 트럼펫, 팀파니, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴	3박	D
솔로 + 4성부 합창	복수의 신들에게 천둥을 내리라고	86-129	플루트, 오보에, 바순, 제1, 2	2박	G

287) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.329.

	함		바이올린, 비올라, 바스 콘티넨		
기악	천둥	130-174	플루트, 오보에, 바순, 팀파니, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티넨	2박	G
대여사제의 레시타티프	대여사제는 디안이 내려온다고 말함	175-178	바스 콘티넨	2박	G

페드르는 무대 위에 등장하여 d단조의 레시타티프 오르디네르로 아리시를 디안의 여사제로 바치려 한다. 한편 이폴리트와의 사랑을 확인함에 따라 온전한 마음을 신께 바칠 수 없게 된 아리시는 이를 죄라고 여기며 여사제가 되는 것을 주저한다. 더욱이 이러한 아리시의 발언에 두 개의 드쉬와 오트-콩트르로 이루어져 있는 디안의 여사제들의 3성부 합창은 “강요된 마음을 신께 바치는 것은 죄”라고 응답한다. 이 합창은 격한(Vivement) 2박자로, 현악 오케스트라의 반주 위에서 호모포니하게 진행된다(악보 23 참조).

[악보 23] 1막 4장 중 디안의 여사제들의 합창, 마디 1-4

**Vivement**

Vons *ff*

Vons *ff*

Alt. *ff*

Petit Chœur  
Hautes-Contre

B.C.

Non, non, un cœur for - cé n'est pas di - gne des dieux, Le sa-cri-

Non, non, un cœur for - cé n'est pas di - gne des dieux, Le sa-cri-  
(velles seuls)

*ff*

이에 페드르가 왕자인 이폴리트에게 왕의 명령을 거역하는 자들을 가만히 놔둘 것이냐고 묻자, 그 역시 여사제들과 유사하게 “사람의 마음을 강요하여 신께 제물을 바치는 것은 죄”라고 대답한다. 이처럼 페드르는 d단조와 이의 관계조인 F장조를 오가며, 아리시와 여사제들, 그리고 이폴리트와 극렬하게 대립한다.

한편, 어느 누구도 자신의 편에 서지 않자, 페드르는 11행의 가사로 분노를 폭발시킨다. 그리고 이는 ‘생기 있는’(Vif) 현악 오케스트라의 반주로 표현된다. 페드르의 노래는 우선 2박의 레시타티프 오블리제로 1-4행이 노래되다가, 5행부터는 6/8박자의 에르로 변화된다. 특히 이 부분은 대본가와 작곡가 간의 간극이 발생한다. 펠로그랭이 11행의 가사 중 3-6행과 8-11행에 동일한 가사를 쓴 반면, 라모는 1-4행을 레시타티프 오블리제로, 그리고 5-11행을 에르로 작곡하였다(표 54 참조).

[표 54] 1막 4장의 페드르의 가사 구조와 음악 구성

1	Je vous entend. Eh bien! que la trompette sonne,	알겠다. 그렇다면! 나팔이 울리는	레시타티프 오블리제
2	Que le signal affreux se donne,	끔찍한 신호가 주어질 것이다.	
3	Et le temple et l'autel vont tomber à ma voix.	신전과 제단은 내 목소리에 무너질 것이라네.	
4	Tremblez! j'ai su prévoir la désobéissance ;	떨어라! 난 이 불순종을 예견하고 있었다네. ;	
5	Périssse la vaine puissance	무익한 힘은 무너져라!	에르
6	Qui s'élève contre les Rois!	왕에 맞서는	
7	Tremblez, redoutez ma vengeance!	떨어라, 나의 복수를 두려워해라!	
8	Et le temple et l'autel vont tomber à ma voix.	신전과 제단은 내 목소리에 무너질 것이라네.	
9	Tremblez! j'ai su prévoir la désobéissance ;	떨어라! 난 이 불순종을 예견하고 있었다네. ;	
10	Périssse la vaine puissance	무익한 힘은 무너져라!	
11	Qui s'élève contre les Rois!	왕에 맞서는	

이 노래는 비교적 안정적인 F장조 안에서 불안감을 고조하는 빠른 현악 오케스트라의 반주가 수반된다.

이후, 위의 가사의 1-2행에서 제시된 것과 같이, 페드르의 분노를 표출시키는 ‘나팔 소리’를 묘사한 10마디의 3박자 프렐류드(Prélude)가 나온다. 이 곡은 현악기와 바스 콩티뉴에 플루트와 오보에, 바순, 그리고 트럼펫과 팀파니가 추가된 것으로, 조표가 #으로 바뀌고 D장조의 완전 화음인 으뜸화음(I) 안에서만 진행된다. 특히 이 프렐류드는 모방적인 진행이 두드러지게 나타나는데, 먼저 트럼펫이 주제를 연주하면 3박자 후에 고음역의 악기인 오보에와 제1바이올린이, 그리고 3박자 후에 중음역의 악기인 제2바이올린이, 또 다시 3박자 후에 저음역의 악기인 비올라와 바스 콩티뉴가, 그리고 마지막으로 플루트와 팀파니가 가세함으로써, ‘끔찍한 신호인 나팔 소리’가 점차 커짐을 묘사해 준다.

한편, 이 소리를 들은 디안의 사제들은 솔로와 4성부 합창(Dessus, Haute-contre, Tailles, Basses)으로, 신에 맞서는 페드르에게 벌을 내려달라고 노래한다. 합창은 2박의 G장조로, 매우 활발한(Très animé) 오케스트라의 반주



위에서 노래된다. 빠른 박자와 더불어, 4성부 합창의 폴리포니적 진행은 그들이 신께 신성모독을 저지른 페드르에게 벌을 내려달라고 점차 더 강렬하게 촉구하고 있음을 강조하여 준다(악보 24 참조).

[악보 24] 1막 4장 중, 대여사제와 4성부 합창, 마디 1-5

(Très animé)

Fl. *fort*

Hb *fort*

Bons *fort*

Vons *fort*

Alt. *fort*

LA Gde Prêtresse

Dessus

Hautes-Contre

Tailles (Ténors)

Basses

B.C. *fort*

Dieux vengeurs, lancez le ton-ner re, lan -

Dieux vengeurs, lancez le ton-ner re, lan -

Dieux ven - geurs, lan - cez le ton - ner

Dieux ven - geurs, lan - cez le ton -

(TOUS avec le Clavecin)

그리고 이에 대한 신의 응답이 뒤따른다. “천둥”(Tonnerre)을 묘사한 45마디의 긴 기악 부분은 활발한(Animé) 2박자로, ‘나팔 소리’와 더불어 라모의 표현적인 관현악법이 잘 드러난다. 천둥은 현악기의 빠른 진행으로 묘사되고, 플루트와 오보에, 그리고 바순의 목관악기가 빠르게 순차 상·하행 진행함으로써 번개를 나타내 준다. 특히, 종결부분에 이르면 점점 여리게(décrescendo)를 통해, 천둥과 번개가 점차 사그라지고 있음을 암시하여 준다. 이처럼 자연 현상을 묘사하는 표현적인 관현악법은 로마와 베네치아의 오페라를 계승한 것으로<sup>288)</sup>, “프레라미스트” 때부터 즐겨 사용되었다.

이 장은 디안의 대여사제의 레시타티프 오르디네르로 마쳐진다. 그녀는 G장조로 페드르를 벌하기 위해 디안이 내려오고 있음을 노래한다. 그러나 이 레시타티프는 딸림화음(V)으로 불완전하게 종결됨으로써, 내려오고 있는 중인 디안이 다음 5장에 나타날 것임을 암시하여 준다(악보 25 참조).

[악보 25] 1막 4장 중, 디안의 대여사제의 레시타티프 오르디네르, 마디 2-4

LA Gde Prêtresse

cieux. La Dées - se des - cend. Trem - blez, au - da - ci - eux!

B.C.

G: V

## (5) 5장

5장은 여사제들의 청을 받고 하늘에서 내려온 디안의 노래로, 2박의 레시타티프 오르디네르로만 이루어져 있다. 디안은 여사제들과 페드르, 그리고 아리시에게 차례대로 각각 4행의 가사를 노래한 후, 마지막으로 모두에게 2행의 가사를 노래한다. 그리고 그녀의 레시타티프 앞과 후에는 짧은 기악 프렐류드(Prélude)가 나온다(표 55 참조).

<sup>288)</sup> *Ibid.*, p.339.

[표 55] 1막 5장의 구성

		마디	조성	악기
프렐류드		1-8	g	제1, 2오보에, 바순
레시타티프	여사제들에게 (4행)	8-16	g	바스 콘티뉴
	페드르에게 (4행)	17-23	B b	
	아리시에게 (4행)	23-33	g	
	모두에게 (2행)	34-37	g	
프렐류드		38-42	d	현악기, 바스 콘티뉴

디안의 레시타티프가 노래되기 전에 8마디의 보통빠르기(Assez modéré)의 프렐류드가 두 대의 오보에와 바순에 의해 g단조로 연주된다. 이 프렐류드는 특히, 제1오보에와 바순의 순차 하행 진행이 특징적인데, 이는 “디안이 후광 가운데 내려온다”라는 대본의 지문을 묘사한 것으로 보인다(악보 26 참조).

[악보 26] 1막 5장 중, 프렐류드 전주, 마디 1-3

(Assez modéré)

이후, 디안의 레시타티프 오르디네르가 이어진다. 그녀는 여사제들과 페드르, 그리고 아리시에게 각기 다른 내용의 말을 한다. 여사제들과 아리시에게는 g단조로 두려워하지 말라고 위로해 주는 반면, 페드르에게는 B b 장조로 두려워하라고 말한다. 이후 디안은 g단조로 덕과 죄에 대해서 말하는데, 그녀를 경애하는 것이 덕이고 그녀를 화나게 하는 것이 죄이다.

디안의 레시타티프 오르디네르가 종결되면, 현악기와 바스 콘티뉴로만 연주되는 4마디의 짧은 후주가 뒤따른다. 이는 “디안이 여사제들과 함께 자신의 신전으로 들어가고, 이폴리트는 아리시를 데리고 나간다”라는 지문을 표현한 것으로, d

단조에서 완전중지(d: V7-i)된다(악보 27 참조).

[악보 27] 1막 5장 중 프렐류드 후주, 마디 1-4

**Prélude**

Vons

Alt.

B.C.

(TOUS avec le Clavecin)

(Diane entre dans son temple avec ses Prêtresse, et Hippolyte emmène Aricie.)

d: f

V7 I

특히, 이 후주에 나오는 완전중지는 주목할 만하다. 이제껏 연인인 이폴리트와 아리시에 의해 이끌어지던 극은 두 사람이 무대 위에서 퇴장하는 1막 5장을 끝으로 변화된다. 즉 6장부터는 페드르에 의해서 극이 진행된다. 따라서 이 프렐류드의 완전중지는 극을 일단락 시켜준다.

## (6) 6장

6장은 페드르와 그녀의 유모인 외논만을 남겨둔 채 모두가 무대 위에서 퇴장한다. 9행의 페드르의 레시타티프로만 이루어져 있는 이 장은 의붓아들인 이폴리트를 향한 그녀의 부정한 사랑을 처음 관객에게 알려준다. 그녀는 이폴리트와 아리시가 서로 사랑하는 모습을 보게 되자 주체할 수 없는 질투심에 휩싸이게 된다. 그리고 이러한 감정은 오케스트라의 반주에 의해 표현된다. 아리시를 질투하는 1-4행은 d단조의 레시타티프 오르디네르로 노래되는 반면, 보다 더 격해진 감정이 드러나는 5-8행은 d단조의 현악 오케스트라가 수반되는 레시타티프 오블리제로 변화된다. 특히 이 부분은 격한(Vivement) 2박으로, 도약하는 현악 오케스트라의 부점 리듬이 특징적으로 나타남으로써, 그녀의 격화된 감정을 잘 묘사해 준

다. 그리고 마지막 9행은 다시 레시타티프 오르디네르로 되돌아간다(표 56 참조).

[표 56] 1막 6장의 구성

	박자	마디	가사	조성
레시타티프 오르디네르	2박	1-9	1-4행 (아리시를 질투함)	d
레시타티프 오블리제	2박	9-25	5-8행 (페드르의 분노)	d
레시타티프 오르디네르	2박	25-29	9행 (아르카스의 등장)	F

특히, 8행이 종결되면, 긴 휴지를 통해 새로운 사건이 전개될 것임을 암시하여 준다. 이는 오케스트라 반주가 빠지고, 앞의 d단조의 관계조인 F장조로의 전조를 통해 보다 분명해 진다. 페드르는 불안한 모습으로 자신에게 오고 있는 아르카스를 발견하는데, 이는 F장조의 딸림화음(F: -V)으로 불완전하게 종지됨으로써, 다음 장과 자연스럽게 연결시켜 준다(악보 28 참조).

[악보 28] 1막 6장 중, 페드르의 레시타티프 오르디네르 마디, 25-29

Ph.

B.C.

(Clavecin avec un pupitre de Velles)

F: I V

## (7) 7장

7장은 주로 아르카스의 레시타티프 오르디네르로 이끌어진다. 아르카스는 f단조를 중심으로 그 관계조인 c단조와 A♭장조로 전조하며, 테제의 죽음을 아내인 페드르에게 전한다. 특히 그가 테제의 죽음을 묘사하는 부분은 c단조에서 B♭장조로, 그리고 f단조로와 같이 먼 조로의 전조가 빈번하게 발생함으로써 가사를 묘사해 준다(악보 29 참조).

[악보 29] 1막 7장 중, 아르카스의 레시타티프 오르디네르, 마디 15-18

## (8) 8장

1막 8장은 1막의 마지막 장으로, 충격적인 소식을 전한 아르카스마저 퇴장하고, 6장에서처럼 오직 페드르와 외논만이 남아 있을 뿐이다. 6장에서 페드르가 자신의 속마음을 처음으로 청중들에게 드러내며 극을 이끌어갔다면, 8장은 이후 본 극의 끔찍한 문제를 유발시키는 외논의 계략이 나타나는 장면으로 그녀에 의해 극이 전개된다. 8장은 4마디의 짧은 프렐류드와 더불어, 페드르와 외논은 레시타티프 오르디네르와 외논의 에르로 구성되어 있다(표 57 참조).

[표 57] 1막 8장의 구성

	내용	마디	편성	박	조성
프렐류드		1-4	제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴	2박	F
레시타티프 오르디네르	외논은 페드르에게 희망이 있다고 말하지만 페드르는 불가능하다고 여김	4-11	바스 콘티뉴	2박	F-B $\flat$ - g-F
외논의 에르	페드르에게 이폴리트를 쟁취할 수 있다고 말함	12-25		3박	F
레시타티프 오르디네르	외논은 왕좌를 주는 것으로 이폴리트를	25-48		2박	d-F-d

	뺏으라고 말함				
--	---------	--	--	--	--

8장은 F장조의 프렐류드로 시작된다. 현악 오케스트라에 의해 빠른(Vite) 부점 리듬과 하행 진행이 두드러지게 나타나는 이 전주 부분은 이후 제시될 외논의 끔찍한 계락을 예시하여 준다(악보 30 참조).

[악보 30] 1막 8장 중, 프렐류드, 마디 1-4

Prélude  
(Vite)

Vons

Alt.

B.C.

(TOUS avec le Clavecin)

F: V7 I

이후 외논과 페드르는 레시타티프 오르디네르로 대화를 나눈다. 먼저 외논이 F장조로 테제의 죽음으로 페드르의 사랑을 합법적으로 이룰 수 있다고 말한다. 이에 페드르는 이폴리트 옆에는 아리시가 있기 때문에 불가능할 것이라고 대답한다. 특히 이 레시타티프는 각 문장마다 Bb장조에서 g단조로, 그리고 또 다시 F장조로의 빈번한 전조가 발생함으로써, 페드르의 불안정함을 암시하여 준다.

이에 외논은 페드르에게 희망을 주는 에르를 노래한다. 3행으로 이루어져 있는 이 노래는 보통빠르기(Moderé)의 3박자로, 안정적인 F장조 안에서 진행된다. 그러나 이 에르는 바스 콩티뉴의 반주 위에서 비교적 좁은 음역 안에서 낭송적으로 노래됨에 따라, 라모가 악보에 ‘에르’(Air)라고 표기하지 않았다면 청자로 하여금 레시타티프라고 여기게 했을 것이다(악보 31 참조).

[악보 31] 1막 8장 중, 외논의 에르 마디 12-15

Air  
(Modéré)

F: V<sub>7</sub> I

외논의 14마디의 에르가 종결되면, 두 사람은 또 다시 2박자로 되돌아와 d단조의 레시타티프 오르디네르로 대화를 나눈다. 외논의 노래로 약간의 희망을 가지게 된 페드르가 아리시가 너무 매력적이어서 이폴리트를 뺏기 어려울 것이라고 말하자, 외논은 왕권을 이폴리트에게 줌으로써 그의 사랑을 얻을 수 있을 것이라고 말한다. 주로 d단조 안에서 진행되던 두 사람의 대화는 권력을 암시하는 가사 “당신을 둘러싸고 있는 광채에”(A l'éclat qui vous environne)에서만 관계조인 F장조로의 전조가 발생한다(마디 30-32). 한편, 외논의 제안을 들은 페드르는 새 희망을 갖게 되지만, 만약 이폴리트가 이를 받아들이지 않는다면 결국 죽을 수밖에 없다고 말하며, d단조에서 완전종지(d: V-i)한다.

### 3) 2막

펠르그랭에 의한 완전한 창조물<sup>289)</sup>로, 지옥을 배경으로 하는 2막은 1막 7장의 아르카스에 의해 언급된 지옥에 내려간 테제의 이야기가 펼쳐진다. 지옥은 오페라에서 오랫동안 사랑받던 장면으로, 청중들에게 이색적인 볼거리를 제공해 준다. 총 6장으로 이루어져 있는 2막은 다음의 표와 같이 구성되어 있다(표 58 참조).

289) *Ibid.*, p.345.



[표 58] 2막의 전체 구성

장	내용	대본구성	음악구성
1장	테제는 친구를 구하러 지옥에 내려갔다가 갇히게 됨	테제와 티지폰의 대화	프렐류드
			테제 레시타티프
			티지폰 에르
			테제와 티지폰의 레시타티프
			듀오
2장	테제는 우정의 덕을 내세우며 플뤼통에게 친구를 풀어달라고 말함	테제와 플뤼통의 대화	프렐류드
			테제와 플뤼통의 레시타티프
			테제의 레시타티프
			오르디네르와 레시타티프 오블리제
			플뤼통의 레시타티프
			테제의 레시타티프와 에르
3장	플뤼통은 지옥의 신들에게 복수를 명함	플뤼통 합창	에르와 합창
		춤	
		합창	지옥의 에르 1
		춤	지옥의 에르 2
			합창
4장	테제는 넵툰에게 두 번째 소원을 빔	테제와 티지폰의 대화	테제의 레시타티프
			오블리제
		레 트와 파르케	티지폰의 레시타티프
		테제	3중창
		합창	테제의 레시타티프
5장	메르퀴르는 테제를 풀어줄라고 플뤼통을 설득함	메르퀴르와 플뤼통의 대화	오르디네르와 레시타티프 오블리제
			합창
			프렐류드
		플뤼통	메르퀴르와 플뤼통의 레시타티프
			메르퀴르의 에르
			플뤼통의 레시타티프

		레 드와 파르케	전주와 3중창
6장	테제가 지옥에서 벗어남	테제와 메르퀴르의 대화	테제와 메르퀴르의 레시타티프

각 장에 따라 라모가 어떻게 음악을 작곡하였는지 살펴보도록 하겠다.

### (1) 1장

테제는 친구인 피리투스를 구하기 위해, 지옥으로 내려가 복수의 여신 중 한 명인 티지폰을 만나 대화를 나눈다. 1장은 긴 프렐류드를 비롯하여, 테제와 티지폰의 레시타티프와 에르, 그리고 듀오와 같이 총 5부분으로 나누어볼 수 있다(표 59 참조).

[표 59] 2막 1장의 구성

	마디	가사	편성	박	조성
프렐류드	1-45		플루트, 오보에, 바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	2박	B $\flat$ -F- B $\flat$
테제 레시타티프	46-48	살려달라고 외침	바스 콩티뉴	2박	B $\flat$
티지폰의 에르	49-83	한탄하는 것이 소용없다고 말함	제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	3박	B $\flat$
테제와 티지폰의 레치티프	83-111	테제는 친구 피리투스를 구하려 함	바스 콩티뉴	2박	g, B $\flat$ , E $\flat$
듀오	114-155	테제와 티지폰의 대립	제1, 2바순, 바스 콩티뉴	2박	c

2막은 45마디의 빠른(Vite) 기악 전주곡으로 시작된다. B♭ 장조의 2박으로, 플루트와 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티넨에 의해 연주되는 이 전주곡은 폴리포닉 진행이 두드러진다. 제1바이올린이 주제 선율을 연주하면, 6박자 뒤에 제2바이올린이, 그리고 또 다시 6박자 뒤에 오보에와 바순, 그리고 바스 콘티넨가 뒤따른다(악보 32 참조).

[악보 32] 2막 1장 중, 프렐류드, 마디 1-8

**Vite**

B♭ : I

이와 같은 진행은 악기들이 더해지면서 보다 더 강렬해진다. 이 주제는 바로 뒤 이어지는 “숨 좀 쉬게 해 주세요, 무정한 분노여”라는 테제의 발언에서 추정하여 볼 수 있듯이, 지옥의 무서운 분노를 표현해 준다.<sup>290)</sup> 다시 말해, 테제는 자신을 보다 더 강하게 옥죄는 지옥의 분노로 고통스러워하고 있는 것이다.

테제가 티지폰에게 B♭ 장조의 레시타티프 오르디네르로 “살려 달라”고 말하자, 티지폰은 35마디의 긴 에르로 이에 응답한다. 테제의 탄식이 소용없음을 노래하는 이 에르는 B♭ 장조의 빠른(Vite) 3/8박자로, 현악 오케스트라의 반주가 수반된

290) *Ibid.*, p.346.

다. 현악 오케스트라에는 하행 진행이 두드러지게 나타남으로써, 지옥의 신의 무정함을 암시하여 준다(악보 33 참조).

[악보 33] 2막 1장 중, 티지폰의 에르, 마디 1-5

(Vite)

Vons (f) doux

Alt. (f) doux

T. Non, dans le sé - jour té - né - breux, C'est en vain qu'on gé -

B.C. (TOUS avec le Clavecin) (f) doux 6 6 6 6 6 4 3

Bb : I V

티지폰의 에르가 완전종지되면, 2박자의 레시타티프 오르디네르로 되어 있는 테제와 티지폰의 두 번째 대화가 진행된다. 테제는 죽음도 두려워하지 않는 피리투스와의 우정의 덕을 내세우지만, 티지폰은 죽음으로 끝나지 않으며 그와 같은 끔찍한 운명이 테제에게 기다리고 있음을 매정하게 이야기한다(표 60 참조).

[표 60] 2막 1장의 테제와 티지폰의 레시타티프

	내용	마디	조성
테제	(1-6행) 테제는 피리투스의 끔찍한 죽음을 목격하고는 그와 함께 죽기를 원함	84-98	g-Bb-g
티지폰	(1-4행) 티지폰은 죽음이 끝이 아니며, 테제 역시 친구와 같은 끔찍한 운명이 기다리고	98-106	Bb-d

	있다고 말함		
테제	(1-4행) 테제는 친구와 함께 할 것임을 이야기함	107-113	g-c-E b

테제의 레시타티프는 주로 관계조로의 전조가 발생하는 반면, 티지폰은 Bb 장조에서 먼 조성인 d단조로 전조된다. 이는 티지폰이 죽음 이후에 벌어질 더 참혹한 상황에 대해 언급하는 부분이다. 한편, 테제는 비참한 운명일지라도 친구와 함께 하겠다고 의지를 다지지만, g단조에서 c단조, 그리고 Eb 장조와 같이 빈번하게 전조됨으로써 가사와는 다르게 불안해하고 있음을 암시하여 준다.

1장은 테제와 티지폰의 듀오로 마쳐진다. 두 사람은 프롤로그의 2장에서 디안과 라무르의 듀오에서와 같이 유사한 운율을 가지고 있지만 서로 대비되는 가사를 노래한다.

티지폰	테제
C'est peu pour moi <b>d'une victime.</b>	Contente-toi <b>d'une victime.</b>
Non, <b>rien n'apaise</b> ma <b>fureur.</b>	Quoi! <b>rien n'apaise</b> ta <b>fureur!</b>
Je dois <b>porter</b> partout <b>le ravage et</b> <b>l'horreur</b>	Dois-tu <b>porter</b> plus loin <b>le ravage et</b> <b>l'horreur</b>
Lorsque partout je vois <b>le crime.</b>	Quand sur moi seul je prends <b>le</b> <b>crime?</b>

상당히 활발한(Assez animé) 2박자로, 두 대의 바순과 바스 콩티뉴에 의해 반주되는 이 노래는 c단조를 중심 조성으로 갖지만, Eb 장조, Bb 장조, 그리고 g단조로의 빈번한 전조가 발생함으로 불안정함을 강조하여 준다. 특히 두 사람의 대립은 폴리포니적 진행으로 보다 더 두드러진다(악보 34 참조).

[악보 34] 2막 1장 중, 테제와 티지폰의 듀오, 마디 1-4

(Assez animé)

Bons

(doux)

T.

(doux)

Th.

(TOUS avec le Clavecin)

B.C.

C:

C'est peu pour moi d'u - ne vie - ti - me. Non, rien n'a pai - se ma fu -

Con - ten - te - toi d'u - ne vic - ti - me. Quoi! rien n'a - pai - se ta fu - reur! Quoi!

(2) 2장

2장에서는 지옥의 신인 플뤼통이 레 트와 파르케와 함께 등장하여 테제와 대화를 나눈다. 1장에서 b 조표가 붙었던 것과는 달리 2장에서는 4 조표로 바뀌는데, 지옥이 배경인 2막은 본 장을 제외하고는 모두 b 조표 안에서 진행된다. 주로 레 시타티프 오르디네르로 전개되는 2장은 프렐류드를 비롯하여, 테제의 에르가 중간에 두 번 삽입된다(표 61 참조).

[표 61] 2막 2장의 구성

	마디	가사	편성	박	조성
프렐류드	1-14		플루트, 오보에, 바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	2박	C
테제의 레시타티프 오르디네르	15-28	테제는 플뤼통에게 복수하는 것이냐고 질문함	바스 콩티뉴	2박	C-G

플뤼통의 레시타티프 오르디네르		28-44	플뤼통은 벌과 상은 공평해야 한다고 말함	바스 콩티뉴	2박	C
테 제	레시타티프 오르디네르	44-51	테제는 피리투스와의 우정을 내세우며 함께 벌을 받고자 함	바스 콩티뉴	2박	a-e
	에르	51-73	피리투스와 위험과 영광을 함께 함	제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	2박	a
플뤼통의 레시타티프 오르디네르		74-79	플뤼통은 죄를 지으면 우정을 쌓았냐고 테제를 비꼼	바스 콩티뉴	2박	C
테 제	레시타티프 오르디네르	79-84	친구를 돕는 것이 죄냐고 반문함	바스 콩티뉴	2박	d-a
	에르	84-111	우정의 덕을 내세움	제1, 2바순, 바스 콩티뉴	2박	C-G- e-a
플뤼통의 레시타티프 오르디네르		111-119	테제를 적법한 판결을 받게 할 것이라고 말함	바스 콩티뉴	2박	a-C- e

플뤼통은 지옥의 왕으로, 테제와 동일한 바스 성부로 노래된다. 두 사람의 대화가 시작되기 전에 플루트와 오보에, 바순을 비롯하여 현악기와 바스 콩티뉴에 의해 연주되는 14마디의 프렐류드가 제시된다. 특히 C장조의 장중한(Grave) 2박자의 이 프렐류드는 현악기에 의해 팡파르 동기가 3번 반복된 후 하행하는 펄친 화음이 연주되는데, 이는 지옥의 ‘왕’인 플뤼통의 위엄 있는 등장을 암시하여 준다(악보 35 참조).

[악보 35] 2막 2장 중, 프렐류드, 마디 1-4

(Grave)

Fl. *ff*

Hb. *ff*

Bons *ff*

Vons *ff*

Alt. *ff* (TOUS sans Clavecin)

B.C. *ff*

C: I

이후, 테제는 플뤼통에게 2박의 레시타티프 오르디네르로, 자신이 일소한 괴물들에 대한 복수로 자신을 죽이려 하냐고 반문한다. 이 레시타티프는 C장조에서 플뤼통을 칭한 후, 딸림음 조인 G장조로 전조하여 완전종지(G: V7-I)한다. 이에 플뤼통은 테제에게 땅에서 이룬 그의 공적이 크지만, 벌과 상은 공평해야 한다고 말한다. 즉 테제가 친구와 함께 죄를 도모했기 때문에, 그에 대한 정당한 대가로 벌을 받아야 한다는 것이다. C장조의 레시타티프 오르디네르로 노래되는 위의 가사는 완전종지(C: V7-I)된다.

이에 테제는 슬픔과 기쁨을 함께 한 친구와의 우정을 내세우며, 함께 벌을 받겠다고 말한다. 이 부분은 레시타티프 오르디네르로 노래되다가, 중간에 현악 오케스트라의 반주가 붙음으로써 에르로 변한다. 우선 테제는 레시타티프 오르디네르로, 피리투스와의 우정의 덕을 a단조로 노래한 후, 관계조인 e단조로 전조하여 자신을 벌하지 않고서는 피리투스에게 완전한 복수를 할 수 없다고 말한다. 이후 그는 a단조로 다시 되돌아와, 슬픔과 영광을 함께 한 두 사람의 우정이 얼마나 견고한지를 에르로 노래한다. 특히, 현악 오케스트라는 테제의 선율을 중복함으로



써, 그의 가사를 강조하여 준다.

한편, 플뤼통은 C장조의 레시타티프 오르디네르로, 테제가 과시하는 우정을 비췄다. 그는 두 사람이 죄를 함께 도모함으로써 우정을 쌓았냐고 반문하는데 (Parle, le crime même a-t-il dû vous unir?), 이는 완전종지(C: V7-I)됨으로써 실제 질문하는 것이 아님을 암시하여 준다. 그러나 여전히 상황 판단을 온전히 하지 못한 테제는 죽음을 초월한 우정을 내세우며, 친구가 범한 사랑의 죄를 무마하려 한다. 레시타티프 오르디네르로 진행되던 테제의 노래는 우정의 덕을 뽑내는 부분에서 또 다시 에르로 변한다. 두 대의 바순과 바스 콩티뉴의 반주가 수반되는 이 노래는 라모가 악보에 ‘에르’라고 표기해 두었다. 특히 이 에르는 테제의 노래와 오케스트라가 모방적으로 진행되는데, 테제가 선율을 먼저 노래하면, 4박자 뒤에 제2바순과 바스 콩티뉴가 이를 모방한다(악보 36 참조).

[악보 36] 2막 2장 중, 테제의 에르, 마디 1-4

Air  
Mesuré

C:

이와 같이 우정의 덕을 내세우는 테제를 향해 플뤼통은 a단조의 레시타티프 오르디네르로 적법한 판결을 받게 해 주겠다고 말하지만, 관계조인 e단조로 전조하여 곧 엄청난 후회를 할 것이라고 말한다.

이처럼 2막 2장은 테제와 플뤼통의 대화로 이루어져 있다. 그러나 이는 1막 2장의 이폴리트와 아리시에서처럼, 플뤼통이 레시타티프 오르디네르로만 노래한 것과는 달리, 테제는 레시타티프 오르디네르를 비롯하여 두 번의 에르, 즉 현악기

의 반주가 수반되는 에르와 두 대의 바순과 바스 콩티뉴가 반주하는 에르를 노래한다. 특히, 이 두 에르는 모두 테제가 과시하고자 하는, 그러나 실제로는 죄를 공모하며 세운 부정한 ‘우정의 덕’을 내세우고자 할 때에 사용되었다는 점이 주목할 만하다. 테제는 감각적인 ‘노래’를 통해 이성적으로 ‘말’하는 플뤼통을 설득하고자 한 것이다.

### (3) 3장

테제는 플뤼통의 명령으로 티지폰을 따라 무대 위에서 퇴장하고, 오직 플뤼통과 지옥의 신들, 그리고 레 트와 파르케만이 3장에 남아 있을 뿐이다. 이 장은 플뤼통의 분노가 표출되는 장면으로, 지옥의 신들은 그의 분노에 응답한다. 그리고 이는 에르와 합창, 춤 등의 디베르티스망으로 구현된다(표 62 참조).

[표 62] 2막 3장의 구성

		내용	편성	박	조성
에르와 합창	플뤼통의 에르	복수하라고 명령함	바순, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	3박	c
	합창	플뤼통의 명령에 응답함	제1, 2플루트, 오보에, 바순, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴 + 3성부 남성 합창	3박	c
지옥의 에르 1		춤 (On danse)	제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	2박	F
에르와 합창	지옥의 에르 2	춤 (On danse)	제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	2박	F
	합창	플뤼통의 명령을 따르겠다고 함	플루트, 오보에, 바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴 + 남성 3성부 합창	2박	F

우선, 3장은 플뤼통의 5행의 에르로 시작된다. 빠른(Vite) 6/8박자로, 바순과 현악기의 반주 위에서 플뤼통의 노래가 c단조에서 나온다. 이전 장에서 비교적

냉정함을 유지했던 플뤼통은 자신의 왕좌에서 내려와 지옥의 신들에게 자신과 자신의 아내인 프로세르핀에 대한 복수를 준비하라고 명령한다. 이 노래는 특히 시작 부분에 모방적 진행이 두드러지게 나타난다. 제2바이올린이 주제 선율을 연주하면, 3박자 뒤에 제1바이올린이, 그리고 또 다시 3박자 뒤에 플뤼통이 이를 모방한다(악보 37 참조).

[악보 37] 2막 3장 중, 플뤼통의 에르, 마디 1-4

(Vite)

Bons *f* *doux*

Vons *f* *doux*

Alt. *doux*

Pl. (Thésée sort suivi de Tisiphone) PLUTON descend de son trône  
Qu'à ser-vir mon cour-roux tout l'Enfer se pré-

B.C. *doux*

이후 두 대의 바이올린은 16분음표로 빠른 상·하행 진행을 지속하는데, 이는 지옥의 강들이 플뤼통의 명령에 반응을 보이고 있음을 암시하여 준다. 한편, 플뤼통의 명을 받은 지옥의 신들의 응답은 c단조의 3성부 합창으로 바로 뒤이어진다. 오토-콩트르와 타유, 그리고 바스로 이루어져 있는 3성부 합창은 주로 호모포니하게 테제의 명령을 받아, 지옥의 강들에게 복수를 명령한다. 두 대의 플루트와 오보에가 더해진 오케스트라는 앞서 두 대의 바이올린과 유사하게 빠른 16분음표의 상·하행 진행을 지속하면서, 지옥의 강들이 지옥의 신들에게 응답하고 있음을 표현해 준다.

플루트의 에르와 이에 응답하는 합창이 c단조에서 마쳐지면, 춤이 수반되는 두 개의 ‘지옥의 에르’(Air infernal)가 나온다. 먼저 현악기와 바스 콩티누로 연주되는 첫 번째 지옥의 에르는 F장조의 장중한(Gravement) 2박자로, 두 부분으로 구성되어 있으며 각 부분은 반복된다(표 63 참조).

[표 63] 2막 3장의 첫 번째 지옥의 에르의 형식

	마디	조성
A	1-8	F: -V
B	9-23	F-d-B $\flat$ -F

두 부분 모두 못갓춘마디로 시작하며, 부점 리듬과 빠른 32분음표의 셋잇단음표가 특징적이다(악보 38 참조).

[악보 38] 2막 3장 중, 첫 번째 지옥의 에르, 마디 1-3

**Gravement**

F:

한편, 두 번째 지옥의 에르는 첫 번째와는 대조적으로, 빠른(Vite) 3박자이다. 그러나 이 역시 첫 번째 지옥의 에르와 마찬가지로 현악기와 바스 콩티누에 의해 연주되며, 각기 반복되는 두 부분으로 구성되어 있다(표 64 참조).

[표 64] 2막 3장의 두 번째 지옥의 에르 형식

	마디	조성
A	1-13	F-C-F
B	14-33	F-d-F

이 에르는 하행하는 빠른 16분음표가 특징적이며, 시작 부분은 폴리포니적으로 진행한다. 우선 제1바이올린이 주제 선율을 연주하면, 3박자 뒤에 중음역의 악기인 제2바이올린과 비올라가, 그리고 또 다시 6박자 뒤에 저음역의 악기인 바스 콘티누가 이를 모방한다(악보 39 참조).

[악보 39] 2막 3장 중, 두 번째 지옥의 에르, 마디 1-4

(Vite)

Vols

Alt.

B.C.

F: I

이처럼 2개의 지옥의 에르는 동일한 2부분 형식으로 되어 있으나, 박자와 빠르기 뿐 아니라 주제 선율이 대조를 이룬다. 그리고 이러한 대비는 다양한 춤을 보여 주기 위한 당대 가장 일반적인 춤곡의 구성이었다.

이 디베르티스망은 지옥의 신들이 플뤼통의 명령에 따라 끔찍한 공포를 일으키고자 하는 F장조의 3성부 남성 합창으로 종결된다. 플루트와 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티누에 의해 반주되는 이 곡은 두 번째 지옥의 에르와 동일한 음악으로 되어 있다(표 65 참조).

[표 65] 2막 3장의 합창의 구성

	마디	가사	조성
A	1-13	1-6행 (플뤼통의 명령에 따라 불안과 공포를 퍼뜨리자)	F-C-F
B	14-33	7-13행 (모든 것을 떨게 만들자)	F-d-F

한편, 합창은 폴리포니적으로 진행되는 오케스트라와는 대조적으로, 호모포니하게 진행된다(악보 40 참조).

[악보 40] 2막 3장 중, 합창, 마디 1-4

Fl. *f* *acc*

Hb. *f*

Bons *f*

Vons *f* *acc*

Alt. *f*

Hautes-Contre

Tailles

Basses

B.C. *f*

Plu - ton com - man - de, Ven - geon no - tre

Plu - ton com - man - de, Ven - geon no - tre

Plu - ton com - man - de, Ven - geon no - tre

F; I

#### (4) 4장

4장은 1장과 유사하게 테제와 티지폰의 대화가 주를 이루나, 테제의 발언에 대한 지옥의 신들의 응답인 레 트와 파르케의 3중창과 지옥의 신들의 3성부 합창이

수반된다(표 66 참조).

[표 66] 2막 4장의 구성

		마디	가사	편성	박	조성
테제의 레시타티프 오블리제		1-20	피리투스를 만나게 해 달라고 청함	제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴	2박	d
티지폰의 레시타티프		20-23	죽어야만 친구를 만날 수 있다고 말함	바스 콘티뉴	2박	F
테제의 레시타티프		23-29	테제는 죽음을 청함	바스 콘티뉴	2박	c
레 트와 파르케		30-59	마음대로 운명을 결정할 수 없음	바스 콘티뉴 + 3중창	2박	F
테 제	레시타 티프	60-63	지옥문을 열어달라고 말함	바스 콘티뉴	2박	c
	에르	64-113	넵툰에게 지옥에서 나가게 해 달라고 두 번째 소원을 빔	제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴	2박	c
3성부 합창		114-155	지옥에서 마음대로 나갈 수 없다고 말함	제1, 2오보에, 바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴	3박	A b

테제는 친구를 구하기 위해 지옥에 내려 왔으나, 그를 찾을 수 없자 지옥의 신들에게 9행에 걸쳐 친구인 피리투스를 만나게 해 달라고 청한다. 현악기의 반주 위에서 노래되는 이 레시타티프 오블리제는 d단조로 빠르기에 따라 크게 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 우선, 친구를 애타게 찾는 테제의 모습이 나타나는 1-7행은 ‘부드러운’(doux) 느린 부점 리듬의 반주 위에서 노래되는 반면, 보다 더 적극적으로 친구를 만나게 해달라고 요청하는 8-9행에서는 ‘빠르게’(Vite)라는 지시와 더불어 반주부가 8분음표와 16분음표로 빠른 하행 진행을 한다(악보 41 참조).



[악보 41] 2막 4장 중, 테제의 레시타티프 오블리제

마디 1-3: 느림

Vons *doux*

Vons *doux*

Alt. *doux*

Th. *doux*

B.C. *doux*

Dieux! que d'in-for-tu-nés gé-mis-sent dans ces lieux! Un seul se dérobe à mes

d: i

마디 16-18: 빠름

Vons *(fort)* *(doux)*

Vons *(fort)* *(doux)*

Alt.

T.

B.C.

-dus? Trai-ne-moi jusqu'à lui, re-dou-table Eu-mé-ni-de! Viens, je

그러나 티지폰은 테제에게 F장조의 레시타티프 오르디네르로, 이미 죽은 피리

투스와는 죽어야지만 다시 만날 수 있다고 대답한다. 이에 그는 c단조의 레시타티프 오르디네르로 죽음을 청한다. 하지만 레 트와 파르케는 “죽음은 오직 운명에 달려 있는 것으로 테제 마음대로 정할 수 없다”고 말한다. 오토-콩트르, 타유, 그리고 바스로 이루어진 레 트와 파르케의 3중창은 F장조의 느린(Lent) 2박자로 바스 콩티뉴 반주 위에서 호모포니하게 노래된다(악보 42 참조).

[악보 42] 2막 4장 중, 레 트와 파르케, 마디 1-5

**Lent**

Haute-Contre

Taille

Basse

B.C.

(Clavecin avec un pupitre de velle)

F: I

라모는 뮐리의 《이시스》에 나오는 레 트와 파르케를 모델로 삼아, 이 곡을 구성했다.<sup>291)</sup> 더욱이 흥미로운 점은 레 트와 파르케가 ‘여신’임에도 불구하고, 라모가 드쉬가 아닌 남성 성부로만 작곡했다는 점일 것이다. 이는 지옥의 불경하고 괴이한 분위기를 보다 잘 드러내 준다.

결국 지옥에서 아무것도 할 수 없게 된 테제는 넵툰에게 이곳에서 나가게 해달라는 두 번째 소원을 청하게 된다. 13행의 이 노래는 3행부터 본격적으로 넵툰에게 요청하는 것으로, 가사에 따라 1-2행은 c단조의 레시타티프 오르디네르로, 그리고 3행부터는 현악기의 오케스트라 반주가 붙은 c단조의 에르로 작곡되었다. 특히, ‘규칙적이지만 빠르지 않게’(Mesuré et pas vite) 연주되는 이 에르는 오케스트라의 반주가 특징적이다. 8분음표의 상행하는 아르페지오로 연주되는 제1바

291) *Ibid.*, p.358.

이올린은 가장 높은 마지막 음이 스타카토로 처리됨으로써 강조되고, 그 외의 악기들은 8분음표로 동음을 반복한다(악보 43 참조).

[악보 43] 2막 4장 중, 테제의 에르, 마디 9-12

**Mesuré et pas vite**  
*marqué*

Vons

Viola

T.  
mer, c'est à toi que je dois re-cou - rir!

B.C.

이 오케스트라는 두 가지, 즉 테제가 기도드리는 대상자인 바다의 신인 넵툰과 두 사람 사이의 맹세의 증인인 스틱스 강을 묘사한 것으로 보인다. 일렁이는 파도와 강을 암시하는 듯한 상행하는 아르페지오는 넵툰과 스틱스 강 모두 테제의 기도를 듣고 있음을 나타내 준다. 한편, 이 에르는 c단조에서 g단조, f단조, B♭장조, E♭장조 등으로의 빈번한 전조가 발생하는데, 이는 지옥에서 친구를 찾을 수도 없고 그와 함께 죽을 수도 없는 난처한 상황에 처한 테제의 불안한 감정을 표현해 준다.

그러나 테제의 간청을 듣고 있던 지옥의 신들은 레 트와 파르케와 동일하게 오토-콩트르, 타유, 그리고 바스로 구성되어 있는 3성부 합창으로 테제의 간구가 소용없음을 호모포니하게 노래한다. 지옥은 마음대로 들어올 순 있어도 마음대로 나갈 순 없기 때문이다. A♭장조의 매우 빠른(Très Vite) 3박자로, 현악기와 바스 콩티뉴에 두 대의 오보에와 바순이 추가된 오케스트라는 앞의 테제의 에르의

반주부와 같이, 특징적으로 진행한다. 두 대의 오보에와 제1바이올린이 당김음(♪)을 빈번하게 사용하는 것과 더불어 제2바이올린과 비올라는 불안함을 가중시키는 트레몰로를 지속한다(악보 44 참조).

[악보 44] 2막 4장 중, 3성부 합창, 마디 1-5

Très vite

Hb

Bons

Vons

Alt.

Hautes-Contre

Tailles

Basses

B.C.

Non, - - - Nep - tune au - rait beau t'en - ten - dre

Non, - - - Nep - tune au - rait beau t'en - ten - dre

Non, - - - Nep - tune au - rait beau t'en - ten - dre

이처럼 4장은 레시타티프 오르디네르와 레시타티프 오블리제, 그리고 에르와 같은 독창 뿐 아니라, 레 트와 파르케의 3중창과 3성부 합창까지 다양한 음악이 나타난다. 특히, 테제는 레시타티프 오블리제와 오르디네르, 그리고 마지막으로 지옥에서 나가게 해 달라는 에르까지 노래함으로써 그의 감정 변화를 드러내준다.

## (5) 5장

5장에서는 새 등장인물인 메르퀴르가 나온다. 그는 넵툰의 전령으로 지옥에 내려 플뤼통을 설득한다. 두 사람의 대화 이전에는 짧은 프렐류드가 삽입되고, 두 사람의 대화가 종결된 후에는 이 음악비극에서 가장 혁신적인 부분이라고 할 수 있는 테제의 운명에 대한 레 트와 파르케의 예언이 나온다(표 67 참조).

[표 67] 2막 5장의 구성

	마디	가사	편성	박	조성
프렐류드	1-6		플루트, 오보에, 바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콘티누	2박	F
메르퀴르와 플뤼통의 레시타티프	6-22	메르퀴르는 플뤼통에게 넵툰의 뜻을 전달하지만 플뤼통은 냉철함	바스 콘티누	2박	F
메르퀴르의 에르	22-46	메르퀴르는 또 다시 플뤼통을 설득함	바스 콘티누	3박	B♭
플뤼통의 레시타티프	47-55	플뤼통은 메르퀴르의 청을 들어 줌	바스 콘티누	2박	B♭
	56-72	레 트와 파르케에게 테제의 운명의	제1, 2바이올린, 비올라, 바스	2박	B♭ - c-g

		예언하라고 말함	콩티뉴		
레 트와 파르케의 3중창	73-145	테제의 불길한 운명을 예언함	플루트, 오보에, 바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	2박	g

이 장을 여는 프렐류드는 플루트와 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콩티뉴에 의해 연주된다. 6마디의 장중한(Grave) 2박자로 F장조에서 진행되는 이 곡은 ‘장중하게’라는 나타냄 말과는 달리, 현악기들이 32분음표의 빠른 상·하행의 진행을 한다. 이는 아마도 날개 달린 모자(Petaso)와 날개 달린 신(Talaria)을 신고, 지상에서부터 지하까지 자유자재로 빠르게 넘나드는 메르퀴르를 묘사한 것으로 보인다. 즉 그는 넵툰의 전령을 받고, 빠르게 지옥으로 내려오고 있는 것이다(악보 45 참조).

[악보 45] 2막 5장 중, 프렐류드, 마디 1-3

(Grave)

Fl.

Hb.

Bons.

Vons.

Alt.

B.C.

지옥에 도착한 메르퀴르는 플뤼통과 레시타티프 오르디네르로 대화를 나눈다. 먼저, 메르퀴르는 F장조로 플뤼통에게 넵툰이 자신의 아들인 테제에 대한 자비를 베풀기를 청한다고 전한다. 그러자 플뤼통은 같은 F장조로 넵툰이 테제가 지옥에 내려올 수 있게 도와주었기 때문에, 그 역시 공범이라고 말한다. 이에 메르퀴르는 c단조로 전조하여, 다시 한 번 더 요청하지만, 플뤼통은 F장조로 단호하게 이를 거절한다. 이처럼 플뤼통을 설득하는데 실패한 메르퀴르는 결국 에르로 그의 마음을 바꾸고자 한다. 라모에 의해 ‘에르’(Air)라고 지시된 이 노래는 Bb장조의 상당히 생기 있는(Assez vif) 3박자로, 바스 콩티뉴의 반주 위에서 진행된다(악보 46 참조).

[악보 46] 2막 5장 중, 메리퀴르의 에르, 마디 22-26

**Air**  
(Assez vif)

Bb : V V7 I

메르퀴르가 플뤼통에게 세상의 평화를 위해 넵툰의 청을 들어달라고 말하자, 플뤼통은 8행의 레시타티프로 이에 응답한다. 플뤼통의 레시타티프는 오케스트라 반주의 유무에 따라 두 부분으로 나누어볼 수 있다. 우선 1-4행은 바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래되는 Bb장조의 레시타티프 오르디네르로, 플뤼통은 세상의 행복을 위해 테제를 지옥에서 풀어주겠다고 말한다. 이후, 그는 긴 음가를 지속하는 현악 오케스트라 반주가 수반되는 레시타티프 오블리제로, 레 트와 파르케에게 테제의 운명을 예언하라(5-8행)고 명령한다.

플뤼통의 명령을 받은 레 트와 파르케는 테제의 끔찍한 운명을 예언한다.

원어	번역	조성
Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire!	우리들은 너의 운명의 예기치 못한 공포를 계시한다!	g

Où cours-tu, malheureux? tremble, frémis d'effroi!	불쌍한 자여, 너는 어디로 도망가나? 떨어라, 공포로 떨어라!	$g \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow f \# \rightarrow f$ $\rightarrow e \rightarrow e b \rightarrow d$
Tu quittes l'inférieur empire	너는 지옥을 떠나지만,	B-g
Pour trouver les enfers chez toi!	너의 집에서 지옥을 찾을 것이라네.	

위의 가사에 볼 수 있듯이, 그들은 테제가 지옥에서 벗어나지만 곧 자신의 집에서 또 다른 지옥을 만나게 될 것이라고 예언한다. 두 대의 플루트와 두 대의 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티누에 의해 반주되는 레 트와 파르케의 3중창은 상당히 느린(Assez lent) 2박자로 g단조에서 노래된다. 3중창이 시작되기 전, 15마디에 걸쳐서 긴 오케스트라 전주가 나타나는데, 제1바이올린의 빠른 스케일과 전체 악기의 부점 리듬이 대비를 이루며, 공포스러운 분위기를 만들어 준다. 그리고 이러한 오케스트라의 진행은 지속적으로 나타난다.

한편, 레 트와 파르케의 3중창은 시작 부분에서 폴리포니적 진행이 두드러지게 나타난다. 오토-콩트르가 먼저 선율을 노래하면, 4박자 뒤에 타유가, 그리고 마지막으로 8박자 뒤에 바스가 이를 모방한다(악보 47 참조).



[악보 47] 2막 5장 중, 레 트와 파르케의 3중창, 마디 87-90

Fl.

Hb.

Bons.

Vons.

Alt.

Haute-Contre

Quel - le sou - daine hor - reur ton des - tin nous ins - pi - re!

Taille

Quel - le sou - daine hor - reur ton des - tin nous ins -

Basse

Quel - le sou - daine hor -

B.C.

(doux)

레 트와 파르케의 3중창은 2행에서 나타나는 엔하모닉 전조를 통해 두려움이 보다 더 강조된다. 7마디(마디 101-107) 동안, 2행은 g단조의 V도에서 시작하여 f #단조, f단조, e단조, e b 단조, 그리고 마지막으로 d단조로 전조된다(악보 48 참조).

[악보 48] 2막 5장 중, 레 트와 파르케의 3중창, 마디 101-107

Fl.

Hb.

Bons.

Vons.

Alt.

Où cours - tu, mal heu - reux? Trem -

Où cours - tu, mal heu - reux? Trem -

Où cours - tu, mal heu - reux? Trem - - - ble, frè - mis d'ef -

B.C.

g: f: f:

Fl.

Hb.

Bons.

Vons.

Alt.

ble, fré - mis d'ef - froi! Trem - ble, fré - mis d'ef - froi!

ble, fré - mis d'ef - froi! Trem - ble, fré - mis d'ef - froi!

froi! Trem - - - ble, fré - mis d'ef - froi!

e: e: d:

거의 한 마디마다 g단조에서 f#단조, f단조, e단조, e b 단조, 그리고 d단조로, 일련의 반음계로 하행하는 극단적 전조는 레 트와 파르케가 미래에 떨고 있는 테제의 모습을 보고 말하고 있는 것이지만, 이러한 끔찍한 미래가 마치 지금 벌어지고 있는 것처럼, 즉 이 끔찍한 일이 곧 테제에게 실제로 벌어질 것임을 음악으로 묘사해 준다.<sup>292)</sup> 그리고 라모는 테제가 느끼는 끔찍한 공포감을 이 음악을 듣고 있는 청자에게도 전달하고자 했다. 그는 비록 청중이 음악에 대한 지식이 없더라도, 그래서 이러한 화성적 진행을 온전히 인지하지 못하더라도, 자연스럽지 못한 엔하모닉 전조가 신체 감각적으로 사람들의 귀를 거슬리게 할 것이기 때문에, 동일한 정서를 느낄 수 있다고 주장했다.<sup>293)</sup> 다시 말해 라모는 음악을 잘 모르더라도, 자연스럽지 못한 일련의 반음계적 전조를 통해서 직감적으로, 즉 신체의 감각으로 불안감을 느낄 수 있다고 여긴 것이다.<sup>294)</sup>

한편, 이 기괴한 3중창은 당대 가수들과 오케스트라 단원들의 기술상의 한계로, 18세기 당대에는 라모가 의도한 바대로 연주할 수 없었다. 따라서 이 노래는 초연 당시에는 덜 불쾌감을 주는 것으로 대체될 수밖에 없었다.<sup>295)</sup> 그리고 그는 1737년에 출발된 이론서 『화성의 생성』에서 이에 대한 실망감을 표하기도 했다.<sup>296)</sup> 이 곡은 라모가 《이폴리트와 아리시》 중 가장 자랑스러워했던 것 중 하나로, 그는 이 부분을 이론서에 밝힐 뿐만 아니라, 개정판에서도 수정하지 않은 채 남겨둠으로써 자신의 혁신적 의도를 미래의 사람들에게 알리고자 했다.<sup>297)</sup> 이처럼, 라모는 표현을 위해 음악을 보다 더 과감하게 작곡하였다.

292) Charles Dill, "Rameau's Imaginary Monster: Knowledge, Theory, and Chromaticism in *Hippolyte et Aricie*", *Journal of the American Musicological Society*, Vol.55, No.3 (winter 2002), p.467.

293) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.6.

294) *Ibid.*, p.6.

295) Dill, "Rameau's Imaginary Monster: Knowledge, Theory, and Chromaticism in *Hippolyte et Aricie*", p.467.

296) Rameau, *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, p.155.

297) *Ibid.*, p.155. (Thomas, *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, p.164 재인용.)

## (6) 6장

6장은 지옥의 무리들이 이전 장에서 모두 퇴장하고, 테제와 메르퀴르만이 남아 짧은 레시타티프 오르디네르로 대화를 나눈다. 테제는 B♭ 장조로, 레 트와 파르케의 예언을 듣고 공포로 얼어붙게 된다. 그러나 그는 곧 관계 단조인 g단조로 전조하여, 신들에게 자신이 가장 많이 아끼는 “페드르와 이폴리트를 보호해 달라”고 청한 후, 마지막으로 자신의 귀환을 비밀로 해 달라고 말한다. 2막은 바로 이 장으로 끝남에도 불구하고, 완전종지되지 않고 g단조의 딸림화음(V)으로 불안정하게 종결된다(악보 49 참조).

[악보 49] 2막 6장 중, 테제의 레시타티프 오르디네르, 마디 11-13

The musical score shows two staves. The top staff is for Tenor (T.) and the bottom staff is for Bass/Contralto (B.C.). The Tenor staff has a treble clef and a key signature of one flat (B♭). The lyrics are: "Dieux! ca - chons monre - tour et trompons tous les yeux." The Bass/Contralto staff has a bass clef and a key signature of one flat. It contains figured bass notation: "g:", "5", "9", "6", and "V".

이러한 불완전한 종지는 테제의 귀환이 진행 중임을, 그리고 또 다른 사건을 전개시켜 줄 것임을 암시하여 준다.

## 4) 3막

해안가에 있는 테제의 궁정을 배경으로 하는 3막은 5막의 《이폴리트와 아리시》중 중간에 위치하는 것으로, 가장 극적인 부분이자 가장 긴 장인 9장으로 구성되어 있다. 3막은 페드르의 다 카포 에르로 시작되고 테제의 모놀로그로 끝나지만, 레시타티프에 의해 주로 극이 전개된다. 더욱이 극적 상황에 따라 오케스트라가 효과적으로 사용되며, 8장에는 긴 디베르티스망이 삽입되어 있다(표 68 참조).

[표 68] 3막의 전체 구성

장	내용	대본구성	음악구성
1장	페드르는 사랑의 신에게 기원함	페드르의 모놀로그	다 카포 에르
2장	외논은 페드르에게 이폴리트가 궁전 안에 들어옴을 알려줌	페드르와 외논의 대화	레시타티프
3장	페드르는 이폴리트에게 자신의 사랑을 밝히게 되고, 두 사람은 대립함	이폴리트와 페드르의 대화	이폴리트와 페드르의 레시타티프
			듀오
			이폴리트와 페드르의 레시타티프
			이폴리트의 레시타티프 오블리제
			페드르와 이폴리트의 레시타티프
4장	테제는 무슨 일이 있었는지 페드르에게 물음	테제, 이폴리트, 페드르의 대화	레시타티프
5장	테제는 이폴리트에게 질문함	테제와 이폴리트의 대화	레시타티프
6장	테제는 외논에게 질문하고, 외논은 거짓 진술을 하게 됨	테제와 외논의 대화	레시타티프
7장	테제는 괴롭지만 백성들이 귀환 감사를 드리기 위해 오고 있음을 알게 됨	테제	기악 프렐류드와 테제의 레시타티프
8장	백성들은 넵툰께 테제의 귀환을 감사드림	합창	행진곡
		춤	합창
			선원들의 첫 번째 에르
			선원들의 두 번째

			에르
			탐버린이 있는 첫
			번째 리고동
		한 여성의 선원	두 번째 리고동
		춤	한 여성의 선원의 노래
9장	테제는 넵툰에게 세 번째 소원을 청함	테제	테제 레시타티프
		테제	레시타티프
			에르
			레시타티프
			오케스트라 반주

각 장별로 라모가 음악을 어떻게 작곡하였는지 분석하여 보도록 하겠다.

### (1) 1장

3막은 페드르의 b단조 모놀로그로 시작된다. 라모는 페드르의 모놀로그를 1막에 등장하는 아리시와 유사하게, 플루트와 두 대의 바이올린, 비올라, 그리고 바스 콩티뉴의 오케스트라 반주가 있는 3박자의 다 카포 에르로 작곡하였다(표 69 참조).

[표 69] 3막 1장의 페드르의 다 카포 에르 형식

	마디	가사 내용	조성
프렐류드	1~17		b
A	17~49	1-4행 (라무르의 은혜를 받길 원함)	b
B	50~78	5-8행 (이폴리트와의 사랑을 이루어 달라고 청함)	D-A-f#-b
A	17~49	1-4행	b

그러나 페드르는 1막에서 아리시가 디안에게 평안을 구했던 것과는 달리, 라무르에게 이폴리트와의 사랑을 이루어달라고 청한다. 부드럽게(Tendrement) 그리고 느리지 않게(Sans lenteur) 연주되는 이 에르는 노래가 시작되기 전 17마디의 긴 프렐류드가 먼저 나온다. 이 프렐류드는 완전종지와 악기의 음색에 따라 두 부분

으로 나누어 볼 수 있다. 우선, 제1바이올린에 의해 선율이 주도되는 전반부(마디 1-7)는 부점 리듬이 특징적으로 나타나는 반면, 후반부(마디 7-17)에서는 플루트와 제1바이올린이 모방적으로 진행한다(악보 50 참조).

[악보 50] 3막 1장 중, 프렐류드, 마디 1-3과 마디 10-12

- 전반부: 마디 1-3

**Tendrement (sans lenteur)**

1ers Violons  
(doux)

2ds Violons  
(doux)

Altos  
(TOUS avec le clavecin)

Basse Continue  
(doux)

b: i V

후반부: 마디 10-13

Fl.  
(doux)

Vons.  
(très doux)

Alt.  
(très doux)

B.C.  
(très doux)

10 11 12 13



특히, 프렐류드의 주제 선율은 1막 1장의 아리시의 에르와 마찬가지로, 페드르의 A부분의 노래 선율과 거의 유사하다. A부분은 비교적 안정적인 b단조에서 노래 되는데, 페드르가 적어도 라무르로부터는 은혜를 입기를 구하는 4행에서는 e단조로의 전조가 잠시 발생한다.

한편, 보다 더 솔직하게 이폴리트와의 사랑을 갈구하는 두 번째 부분에서는 전형적인 다 카포 에르와 같이 비교적 빈번한 전조가 발생한다. 이폴리트 역시 자신을 사랑하게 해 준다면 결코 신을 비난하지 않겠다는 5-6행은 D장조와 A장조로 오직 바스 콩티뉴에 의해서만 반주된다. 반면, 사랑의 감정을 부여한 것이 라무르이기 때문에 그 완고함을 멈추어 달라는 7-8행은 현악기의 반주가 따르는 f#단조에서 노래된다. 특히, 페드르 자신에게마저도 공포스러운 의붓아들을 향한 끔찍한 사랑을 “라무르의 죄”라고 말하는 7행(Mes feux me font horreur: mais mon crime est le tien)은 이 에르 가운데 불협화성이 가장 두드러지게 나타나는 부분으로, 바스 콩티뉴가 A-G#-F#-E#과 같이 반음계적으로 하행 진행한다(악보 51 참조).

[악보 51] 3막 1장 중, 페드르의 에르, 마디 58-62

Score for Act 3, Scene 1, measures 58-62, featuring Pedre's air. The score is for four parts: Vons (Soprano), Alt. (Alto), Ph. (Tenor), and B.C. (Bass). The key signature is one sharp (F#). The Vons and Alt. parts have the instruction "augmentez" and a forte "f" dynamic. The Ph. part has the lyrics: "- ble. Mes feux me font hor - reur ; mais - mon crime est le". The B.C. part has the instruction "augmentez" and a forte "f" dynamic, with fingerings 4, 6, 5, 7, 4 indicated. The music shows a chromatic descent in the bass line (B.C.) and a corresponding chromatic ascent in the vocal lines (Vons, Alt., Ph.).

8행이 f#단조의 완전종지로 마치지면, 다시 A부분을 반복하기 위해 b단조로의 전조가 발생하는 9마디의 후주가 뒤따른다.

이처럼 3막 1장의 페드르의 에르는 1막 1장의 아리시의 에르와 같은 다 카포 형식으로 되어 있으나, 아리시가 디안에게 자신의 사랑을 단념함으로 평안함을 얻고자 한 것과는 달리, 통제할 수 없는 부정한 사랑을 더 강하게 간청하는 것으로 종결된다.<sup>298)</sup>

## (2) 2장

2장은 페드르와 그녀의 유모인 외논의 짧은 대화로, 레시타티프 오르디네르로만 이루어져 있다(표 70 참조).

[표 70] 3막 2장의 구성

	내용	조성
페드르	이폴리트가 궁전에 들어온다는 소식을 전해 들음 (1-2행)	D
외논	이폴리트가 곧 도착할 것임을 알림 (1행)	A
페드르	이폴리트에게 어떻게 고백해야할지 떨림 (1-3행)	A-b-D

페드르는 1막 8장에서 제시된 유모 외논의 조언에 따라 이폴리트에게 왕좌를 양보하며 사랑을 고백하려 한다. 페드르는 D장조의 레시타티프 오르디네르로, 사랑하는 이폴리트가 곧 도착할 것이라고 말한다. 이에 외논이 A장조로 이폴리트가 곧 눈앞에 나타날 것이라고 하자, 페드르는 이폴리트에게 어떻게 고백해야 할지 두렵다. 그리고 이러한 불안한 마음은 A장조에서 b단조로, 그리고 또 다시 D장조의 빈번한 전조를 통해 표현된다. 특히 b단조는 페드르가 자신의 명예에 개의치 않고 이폴리트에게 사랑을 고백하려는 부분에서 나타난다. 한편, 2장은 페드르가 어떻게 이폴리트에게 말을 꺼내야 할지 고민하는 가사를 반영하여, D장조의 딸림화음(V)으로 불완전하게 종결된다.

298) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.78.

### (3) 3장

3장은 페드르가 의붓아들 이폴리트에게 사랑을 고백하는 장면으로, 《이폴리트와 아리시》 가운데 가장 극적인 부분 중 하나이다. 이 장은 페드르, 외논, 이폴리트가 무대 위에 등장하지만, 외논은 그저 방관자로 오직 페드르와 이폴리트 간의 대화로만 이루어져 있다. 라모는 극적 긴장감이 그 어느 부분보다 고조되는 이 장의 내러티브를 해치지 않기 위해 에르보다는 레시타티프 위주로 작곡하였으나, 듀오나 오케스트라의 반주를 통해 등장인물의 감정과 극적 분위기를 표현하고자 했다(표 71 참조).

[표 71] 3막 3장의 구성

	마디	조표	중심 조성	악기
레시타티프 오르디네르	1-32	#	D, b, e	바스 콘티뉴
	32-49	ㄷ	C, a	
듀오	49-94	ㄷ	a	바스 콘티뉴
레시타티프 오르디네르	95-110	b	F	바스 콘티뉴
이폴리트의 레시타티프 오블리제	110-122	b	F	제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴
레시타티프 오르디네르	122-146	b	F	바스 콘티뉴

특히, 라모는 이 장에서 조표와 조성을 통해, 페드르와 이폴리트 간의 관계 변화를 나타내 주고자 했다. 우선, #의 조표가 붙은 1-32마디에서는 페드르와 이폴리트가 좋은 분위기 가운데 대화를 나눈다. 테제가 죽었다고 여긴 이폴리트는 페드르를 위로하기 위해 찾아오고, 그녀와의 오해를 풀게 된다. 두 사람은 테제의 뒤를 이를 왕권을 서로 양보하며 우호적인 분위기를 만들어 나간다. 이처럼 두 사람은 #영역의 D장조와 b단조, 그리고 e단조를 맴도는 레시타티프 오르디네르로 평화로운 분위기를 조성해 나가지만, 명확한 으뜸음이 지연됨에 따라 이러한 두 사람의 관계가 얼마나 불안정한지를 반영해 준다.<sup>299)</sup>

이후 마디 32에서는 #조표가 ㄷ로 바뀌면서, 주로 C장조와 a단조 내에서 진

299) *Ibid.*, p.68.

행한다. 이폴리트는 자신에게 모든 권력을 다 주겠다고 하는 페드르를 향해, 권력 보다는 아리시만 있으면 된다고 말한다. 왕권을 양도함으로써 사랑을 얻고자 한 페드르는 그의 발언에 또 다시 분노하게 된다. 페드르의 분노는 불협화성인 부속 화음의 연속으로 표현된다(악보 52 참조).

[악보 52] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프 오르디네르, 마디 40-43

(à part) (à Hippolyte)

Ph. Vous? ô ciel! Quelle était mon erreur? Malgré mon trône of - fert, vous aimez A - ri - ci - e?

B.C.

결국 페드르와 이폴리트는 a단조의 듀오로, 또 다시 대립하게 된다. 페드르는 아리시를 향한 질투심에 그녀를 죽이고 싶지만, 이폴리트는 이 세상 그 어느 것도 아리시만큼 보호하고 싶은 것이 없다. 상당히 활발한(Assez animé) 바스 콩티뉴의 반주위에서 노래되는 2박의 듀오는 폴리포니적 진행이 두드러지게 나타남으로써, 두 사람 간의 대립이 잘 표현된다(표 72 참조).

[표 72] 3막 3장 이폴리트와 페드르의 듀오 구성

가사	마디	조성	특징: 폴리포니적 텍스처
1-2행	49-62	a → C: V7-I	페드르 → 4박자 뒤 이폴리트
3-4행	63-73	G → e: V7-i	페드르 → 7박자 뒤 이폴리트
페: 3-4행 이: 1-4행	73-93	C → a: V7-i	페드르 3행 → 14박자 뒤 이폴리트 1행 이폴리트 3행 → 9박자 뒤 페드르 3행

특히, 이 듀오는 3막 3장의 레시타티프 중간에 자리 잡아, 두 사람의 고조되는 갈등을 암시하여준다. 그리고 이는 b 조표로 자연스럽게 넘어가게 해 준다.

이폴리트는 페드르가 분노하는 이유를 묻게 되고, 흥분한 페드르는 아리시를

가리켜 “연적”(rivale)이라고 표현한다. 이폴리트를 향한 페드르의 고백은 두 사람의 관계를 극에 치닫게 한다. 그리고 이는  $\flat$  조표의 F장조로 나타난다. 페드르의 고백으로 긴 음가와 침표로 한동안 얼어붙은 이폴리트는 현악기의 오케스트라 반주가 붙은 레시타티프 오블리제로 자신의 격앙된 감정을 나타낸다. 신들에게 배신자인 페드르를 향해 벌을 내리라는 이폴리트의 노래는 격한 어조를 띠는 격한 (Vivement) 박자로, 현악 오케스트라가 반주한다. 오케스트라는 부정 리듬 뿐 아니라 빠르게 상·하행 진행되는 스케일을 통해, 이폴리트의 격앙된 감정을 잘 표현해 준다(악보 53 참조).

[악보 53] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프 오블리제, 마디 110-117

Vons. *f* *(doux)*

Alt. *f* *(doux)*

H. ga - le. Tre - ri - bles en - ne - mis des pre - fi - des hu - mains, Dieux

B.C. *f* *(doux)*

(TOUS avec le clavecin) 6 4 6 8 6 7

Vons. *f* *(doux)*

Alt. *f* *(doux)*

H. - si prompts autre - fois à les ré - duire en - pou - dre. Qu'at-tendez - vous? lan - cez la

B.C. 6 9 5 6 9 *f* *(doux)*

이폴리트가 분노한 것을 보고 당황한 페드르는 이폴리트의 칼을 뽑아 자살하려 한다. 그러나 3막 3장은 이폴리트가 페드르로부터 칼을 다시 뺏어 그녀의 죽음을 막아서는 것으로 종결된다. 특히, F장조에서 나타나는 두 사람의 대화는 V24도로 불안정하게 종지된다(악보 54 참조).

[악보 54] 3막 3장 중, 종결부

(Phèdre tire l'épée d'Hippolyte  
qui la lui arrache sur le champ)

Ph. jour, Je n'ai be-soin que de moi-même. Don-ne! Tu m'arra - ches ce fer?

H. Que faites - vous?

B.C. Que faites - vous?

F: IV                      V                      V<sub>2</sub>

이러한 불안정한 종지는 이폴리트가 페드로로부터 칼을 다시 뺏음과 동시에 테제가 등장함으로써 자연스럽게 다음 장으로 넘어가게 해 줄 뿐만 아니라, 또 다른 비극적인 상황이 전개될 것임을 암시하여 준다.

이와 같이 강렬한 갈등이 드러나는 3장은 라모가 조표와 조성을 통해 극적 전개를 반영하고자 했다. #영역에서는 이폴리트와 페드르의 화해가 나타나는 반면, ♯영역에서는 두 사람 간의 좋은 분위기가 깨지고 이전과 같은 팽팽한 긴장감이 맴돈다. 마지막으로, ♭영역에서는 두 사람 사이의 갈등이 최고조에 이르게 된다. 이처럼 라모는 #조표로 밝음을, ♯조표로 중립을, 그리고 ♭조표로 우울함을 상징<sup>300)</sup>하였을 뿐 아니라, ♯의 a단조와 ♭의 F장조와 같이 #에서는 지배적인 조성을 두는 것을 피함으로써, 그리고 으뜸음이 나오는 것을 지연시킴으로써, 두 사람 사이의 우호적인 분위기가 얼마나 불안정한지도 나타내고자 했다.<sup>301)</sup>

#### (4) 4장

3장의 마지막 지문에서 알려주듯이, 테제는 이폴리트와 페드르 간의 긴장감 넘치는 상황 가운데 귀환한다. 테제는 이폴리트가 페드르를 향해 칼을 겨누는 것을 보고 지옥을 떠나올 때 들은 레 트와 파르케의 예언을 떠올리게 된다. 독백으로 부르는 이 레시타티프 오르디네르는 F장조로, 하행하는 도약 진행이 두드러지게

300) *Ibid.*, p.27.

301) *Ibid.*, p.73.

나타난다(악보 55 참조).

[악보 55] 3막 4장 중, 테제의 레시타티프 오르디네르, 마디 3-6

T. (à part)  
ô trop fatal o - ra - cle! Je trou-ve les mal - heurs qu m'a prédits l'en - fer.

B.C. 6/5 4 6 6/5 7  
F: V7 I

테제는 이후 d단조로 전조하여, 페드르에게 이폴리트와 무슨 일이 있었는지 묻게 된다. 그러나 페드르는 같은 조성으로 모호한 대답만을 남긴 채 자리를 뜨고 만다. 페드르의 레시타티프 오르디네르도 앞의 장과 마찬가지로 d단조의 딸림화음(V)으로 불완전하게 종지되는데, 이 역시 다음 장과 긴밀하게 연결시켜 준다.

## (5) 5장

테제는 아내로부터 원하는 답을 듣지 못하자, 아들인 이폴리트에게 F장조의 레시타티프 오르디네르로 다시 질문한다. 그러나 테제가 앞서 페드르에게 d단조로 질문한 것과는 달리 이폴리트에게는 관계조인 F장조로 전조함으로써, 그리고 테제의 음고가 이전보다 더 높아짐으로써, 그의 감정이 고조되었음을 암시하여 준다.

한편, 이폴리트는 아버지에게 진실을 밝히지 않고 떠나기로 결심한다. C장조와 a단조에서 나타나는 이 레시타티프 오르디네르는 완전종지됨으로써, 3막 2장 이래로 완전하게 종결되지 않던 장이 이폴리트에 의해 처음으로 완전종지된다(악보 56 참조).



[악보 56] 3막 5장 중, 종결부

H. ti - re, Ou plutôt que j'ob - tienne un ex - il é - ter - nel! (Il sort)

B.C. a: V i

## (6) 6장

6장은 페드르와 이폴리트가 모두 퇴장하고, 2장 이래로 방관하고 있던 외논만이 남아 있을 뿐이다. 테제는 결국 페드르의 유모인 외논에게 질문하게 되고, 두 사람은 레시타티프 오르디네르로 대화를 나눈다(표 73 참조).

[표 73] 3막 6장의 구성

		내용	마디	조성
테제	1-4행	당사자가 모두 떠나고 외논만이 남아 있음	1-6	F-g
외논	1-6행	자신이 모시는 왕비의 명예를 지키기 위해 모호하게 거짓 진술을 함	6-15	B $\flat$ -g
테제	1행	테제는 외논에게 정확히 말하라고 명함	15-16	g
외논	1행	외논은 말끝을 흐리며 이폴리트가 페드르에게 부정한 사랑을 품은 것처럼 말함	16-17	d
테제	1행	테제는 외논에게 입 다물라고 함	17-19	d

테제는 F장조의 레시타티프 오르디네르로 사건의 당사자인 이폴리트와 페드르가 모두 떠났음을 한탄한다. 이후 그는 먼 조인 g단조로 전조하여, 외논만이 이 끔찍한 부정을 밝힐 수 있을 것이라고 말한다.

그러나 외논은 자신이 모시는 왕비의 명예를 지키기 위해, 테제에게 거짓 진술을 한다. 그녀는 B $\flat$ 장조와 이의 관계 단조인 g단조의 레시타티프 오르디네르로 왕에게 이폴리트의 칼이 페드르를 겨누고 있는 것을 보지 않았냐고 교묘하게 말

한다. 더욱이 이 노래는 불협화성과 빈번한 쉼표로 긴장감을 고조시켜 준다(악보 57 참조).

[악보 57] 3막 6장 중, 외논의 레시타티프 오르디네르, 마디 10-13

더욱이, 외논은 두 사람이 대립하게 된 이유를 분명하게 밝히려는 테제의 명령에 따라, d단조로 “치명적인 사랑이…”(Un amour funeste…)라고 말끝을 흐린다. 결국 외논의 계략에 넘어간 테제는 그녀의 말을 끊고 만다. 두 사람의 레시타티프 오르디네르는 주로 불협화성 위에서 진행되는데, 이는 외논의 끔찍한 거짓 진술과 그에 따른 테제의 불안정함을 암시해 주며 극적 긴장감을 고조시켜 준다.

## (7) 7장

7장은 5마디의 짧은 기악 전주와 테제의 레시타티프로만 구성되어 있다(표 74 참조).

[표 74] 3막 7장의 구성

	마디	편성	조성
기악 전주	1-5	플루트, 오보에, 바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	G
테제의 레시타티프	5-17	바스 콩티뉴	G-D-G

거짓 진술을 마친 외논이 퇴장하고 오직 테제만이 홀로 무대 위에 남겨져 있을 뿐이다. 끔찍한 사실을 알게 된 테제의 노래가 시작되기 전에, 5마디의 짧은 오케스트라 전주가 연주된다. 플루트와 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콩티뉴에

의해 연주되는 2박의 전주곡은 테제의 현재 상황과는 대비되게 ‘즐거  
게’(Gaîment) 연주된다(악보 58 참조).

[악보 58] 3막 7장 중, 전주곡, 마디 1-4

(Gaîment)

Fl. (à demi-jeu)

Hb. (à demi-jeu)

Bons (à demi-jeu)

Vons (à demi-jeu)

Alt. (à demi-jeu)

B.C. (TOUS avec le Clavecin) (à demi-jeu)

G:

특히, 이 전주곡은 ‘약음으로’(à demi-jeu) 연주하라는 지시로 인해, 멀리서 들려  
오는 소리임을 암시하여 준다. 실제로 이 곡은 다음 장의 첫 번째 곡인 행진곡의  
시작 부분과 동일한 것으로, 테제의 백성들이 왕의 무사 귀환을 축하하기 위해  
궁전으로 오고 있음을 나타내 준다. 그리고 이는 이어지는 G장조의 테제의 레시  
타티프 오르디네르에서 분명해 진다.

De mon heureux retour, au Dieu	나의 행복한 귀환을, 광대한 바다의	G
des vastes mers,	신께,	
Mes peuples viennent rendre	나의 백성들이 감사드리기 위해	G: V7-I
grâce.	온다네.	

하지만 테제는 자신의 아내를 향해 부정한 사랑을 품은 아들의 배신으로 비참한 심정이다. 그럼에도 불구하고, 그는 왕으로서 신께 감사 예배를 드리기 위해 궁정으로 오고 있는 백성들에게 자신의 감정을 숨기고 그들을 차분하게 맞이하고자 한다. 주로 G장조 안에서 안정적으로 진행되는 테제의 5행의 레시타티프는 아들의 배신으로 괴로운 마음을 드러내는 3행에서만 이의 관계조인 D장조로의 전조가 잠시 발생한다.

## (8) 8장

디베르티스망인 8장은 테제의 백성들이 왕의 귀환을 넉넉게 감사드리기 위한 것으로, 이 음악비극 가운데 가장 길다. 행진곡과 합창, 선원들의 에르, 그리고 리고동 등과 같은 춤곡들이 나오는 이 장은 주로 G장조와 이의 관계조인 g단조 안에서 진행된다(표 75 참조).

[표 75] 3막 8장의 구성

	마디	편성	박자	조성
행진곡	1-26	제1, 2오보에, 바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콘티넨	2박	G
합창	1-160	제1, 2오보에, 제1, 2바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콘티넨 + 4성부 합창	2박	G
선원들의 첫 번째 에르	1-29	플루트, 오보에, 바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콘티넨	2박	g
선원들의 두 번째 에르	1-38	제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티넨	2박	G
첫 번째 리고동	1-16	플라줄렛, 바순, 탬버린, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티넨	2박	G
두 번째 리고동	1-20	제1, 2오보에, 바순, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티넨	2박	g
한 여성의 선원의 노래	1-20	오보에, 바순, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티넨	2박	g
테제	1-13	바스 콘티넨	2박	G

레시타티프				
-------	--	--	--	--

우선, 이전 장의 전주곡으로 짧게 제시되었던 행진곡(Marche)이 본 장에서 가장 먼저 연주된다. G장조의 2박으로, 두 대의 오보에와 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티뉴에 의해 연주되는 이 곡은 리듬과 선율에 따라 코다가 있는 세 부분(A-B-A'-coda)으로 나누어 볼 수 있다(표 76 참조).

[표 76] 3막 8장 행진곡의 구성

	마디	조성
A	1-8	G-D
B	9-16	C-D
A'	17-22	G
coda	23-26	G

행진곡에 이어 격한(Vivement) 2박자의 4성부 합창이 이어진다. 드쉬와 오토-콩트르, 타유, 그리고 바스의 성부가 두 대의 오보에와 두 대의 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티뉴의 반주 위에서 G장조로 노래된다. 이 합창은 “세상의 제일 위대한 영웅인 테제를 돌려준 바다의 신 넵툰께 영광을 올리자”는 비록 짧은 4행의 가사로 되어 있지만, 텍스처의 다양한 변화와 더불어 합창 사이에 기악 전주곡이 3번이나 삽입됨으로써, 대규모의 구성을 지닌다.<sup>302)</sup> 기악 전주곡은 비록 짧지만, 라모에 의해 악보에 ‘춤’(On danse)이라고 지시됨에 따라 춤이 수반될 것으로 여겨진다(표 77 참조).

[표 77] 3막 8장 합창의 구성

	마디	가사	조성	텍스처 및 악기
합창	1-27	1-2행	G	4성부 합창 폴리포니
춤 1	28-35		G	오보에와 바순의 모방적 진행 (제1, 2오보에, 바순, 바스 콘티뉴)
합창	35-49	3-4행	G-D	4성부 합창 폴리포니

302) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.383.

춤 2	49-57		D	춤 1과 유사 (제1, 2오보에, 바순, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴)
합창	57-59	1-4행	G-e	4성부가 두 개씩 짝을 이어 1-2행과 3-4행으로 나뉘어 모방적으로 진행
트리오	79-87	4행	a	3성부 합창 (제1, 2드쉬, 오트-콩트르)
합창	87-143	1-4행	G-D	4성부 합창 폴리포니
춤 3	143-148		D	제1, 2오보에, 바순, 바스 콘티뉴 (춤 1의 주제와 유사)
합창	149-160	1-2행	D-G	4성부 합창 호모포니적 진행

4성부 합창이 오케스트라 반주 위에서 “넵툰께 영광을 올리자”는 1-2행의 가사를 폴리포니적으로 길게 노래한 후, 관악기가 중심이 되는 G장조의 2박의 짧은 춤곡 (Danse)이 연주된다. 두 대의 오보에와 한 대의 바순이 ㄴ 리듬을 서로 모방적으로 진행하는 첫 번째 춤곡은 G장조의 딸림화음(V)으로 불안정하게 종지됨으로써, 자연스럽게 3-4행을 노래하는 합창으로 넘어가게 한다(악보 59 참조).

[악보 59] 3막 8장 중, 춤곡 1, 마디 28-31

(Danse)

Hb

Bons

B.C.

왕을 돌려준 넵툰의 자비에 찬양을 보내자는 3-4행 역시, 앞의 1-2행과 마찬가지로

지로 폴리포니적 진행이 두드러진다. 그러나 이 부분은 G장조에서만 진행하던 1-2행과는 달리 관계조인 D장조로의 전조가 발생하여 완전종지(D: V7-I)된다. 그리고 이는 뒤 이어지는 두 번째 춤에도 영향을 미친다. 9마디로 이루어져 있는 두 번째 춤은 D장조로, 두 대의 오보에와 바순에 현악기가 추가되어, 첫 번째 춤보다 길이 뿐 아니라 편성도 확대되었다. 그러나 첫 번째 춤과 거의 유사한 리듬을 모방적으로 진행함으로써, 두 춤 간의 밀접한 관계를 암시하여 준다.

짧은 춤곡이 마쳐지면, 또 다시 합창이 연주된다. 이 부분은 폴리포니적 진행 뿐 아니라, 두 대의 오보에와 바순의 반주에 맞추어 고음역인 제1, 2드쉬와 오토-콩트르로만 구성된 트리오 부분이 삽입됨으로써, 음악을 보다 더 다양하게 해 준다(악보 60 참조).

[악보 60] 3막 8장 중, 합창의 트리오 부분, 마디 80-83

Trio

Hb

Bons

1er Dessus

2d Dessus

Hautes-Contre

Petit chœur

Petit chœur

Petit chœur

Petit chœur

flots! Il rend à l'u-ni-vers le plus grand des hé-ros. Il rend à l'u-ni-vers -

(doux)

이 외에도 이 부분은 작은 합창(Petit chœur)과 전체 합창(Tous)이 대비됨으로써, 음색적이고 음량적 차이를 꾀하고자 했다.

이후 앞의 춤곡과 거의 유사한 주제를 지니고 있는 세 번째 '춤곡'이 6마디에

걸쳐서 나타난다. 두 대의 오보에와 바순, 그리고 현악기와 바스 콩티뉴에 의해 연주되는 이 곡은 D장조로, 전반 3마디는 관악기로만 연주되고 나머지는 전체 오케스트라에 의해 연주됨으로써, 음색적 대비가 두드러지게 나타난다. 그리고 마지막으로 G장조의 4성부 합창이 1-2행을 호모포니하게 노래하면서, 대규모로 되어 있는 이 노래는 완전종지(G: V7-I)된다.

합창이 종결되면 오케스트라로만 연주되는 두 개의 ‘선원들의 에르’(Air des Matelots)가 뒤따른다. 플루트, 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콩티뉴에 의해 연주되는 첫 번째 에르는 g단조의 장중한(Gravement) 2박자로, A-B-A’의 세 부분으로 구성되어 있다(표 78 참조).

[표 78] 3막 8장 첫 번째 선원들의 에르의 구성

	마디	조성
A	1-9	g
B	10-21	B♭-g
A’	22-29	g

A부분은 g단조 안에서 진행되나, B부분에서는 중간에 관계조인 B♭장조로의 전조가 잠시 발생한다. 그러나 두 부분 모두에서 ♭ ♮ ♭ ♭ / ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭와 같은 부점 리듬이 특징적으로 나타난다. 한편 A’부분은 첫 번째 A부분과 거의 유사하나, 현악기와 관악기가 교대로 부점 리듬의 주제를 연주함으로써, 음색적 대비가 두드러진다.

선원들의 두 번째 에르는 첫 번째 에르와 동일한 2박으로 되어있지만, 빠르기와 조성, 그리고 악기 편성 등이 바뀐다. G장조의 격하고 분명한(Vivement et marqué) 2박자인 이 곡은 오직 현악기에 의해서만 연주될 뿐 아니라, 부점 리듬으로 세게(fort) 연주되던 첫 번째 에르와는 달리, 부점 리듬 없이 여리게(à demi-jeu) 연주된다. 이 에르는 두 부분으로 구성되어 있으며, 각 부분은 반복된다(표 79 참조).



[표 79] 3막 8장 두 번째 선원들의 에르 구성

	마디	조성
A	1-12	G
B	13-38	G-D-G

이처럼 선원들의 에르인 두 춤은 박자를 제외하고는 빠르기와 조성, 그리고 악기 편성 등에서 대비를 보여준다.

두 개의 선원들의 에르가 종결되면, 두 개의 리고동(Rigaudon)이 따른다. 탬버린이 수반된 첫 번째 리고동(Rigaudon en tambourin)은 G장조의 빠른(Vite) 2박자로, 플라졸렛(flageolet)과 바순, 그리고 현악기와 바스 콩티뉴에 의해 연주된다. 이 곡은 유사한 주제를 가지고 있는 두 부분으로 이루어져 있으며, 각 부분은 반복된다(표 80 참조).

[표 80] 3막 8장 첫 번째 리고동의 구성

	마디	조성
A	1-8	G
A'	9-20	G

첫 번째 리고동은 못갓춘마디로 시작하며, 비교적 안정적인 G장조의 화성 안에서 진행된다. 특히, 바스 콩티뉴는 G장조의 으뜸음인 G음을 D음으로 반종지하는 마디 8을 제외하고는 페달 톤으로 지속한다(악보 61 참조).

[악보 61] 3막 8장 중, 첫 번째 리고동, 마디 1-4

Vite

Flageolet

Bons

Tambourine

Vons I

Vons II

Alt.

B.C.

G: I

이후 두 번째 리고동이 앞의 두 개의 선원들의 에르와 마찬가지로, G장조의 관 계조인 g단조에서 나타난다. 탬버린과 플라졸렛이 빠지고, 그 대신 두 대의 오보 에가 추가된다. 즉 두 번째 리고동은 두 대의 오보에와 바순, 그리고 현악기와 바 스 콩티누에 의해 못갓춘마디로 시작되며, 각기 반복되는 두 부분으로 구성되어 있다(표 81 참조).

[표 81] 3막 8장 두 번째 리고동의 구성

	마디	조성
A	1-8	g-B $\flat$
B	9-20	B $\flat$ -g

이 곡은 두 대의 오보에와 바순의 3성부 텍스처가 두드러지게 나타난다. 3개의 목관악기는 주요 선율을 연주하는 반면, 나머지 현악기들은 현을 뜯으며(pincé) 부차적인 역할만을 할 뿐이다.

한편, 두 번째 리고동은 드쉬 성부의 한 여성 선원의 노래로 반복된다. 라무르를 넵툼에 비유하여 노래하는 이 곡은 앞의 리고동과 거의 유사한 오케스트라와 작기 반복되는 2부분 형식으로 되어 있다(표 82 참조).

[표 82] 3막 8장 한 여성 선원의 노래 구성

	마디	내용	조성
A	1-8	1-4행 (라무르는 넵툼과 같이 사람들을 위험한 배에 타게 함)	g-B $\flat$
B	9-20	5-11행 (모든 사람들은 평안을 버리고 파도에 맞서는데, 라무르는 항구 안에서만 잠잠함)	B $\flat$ -g

이 노래를 마지막으로 여흥적인 긴 디베르티스망이 종결된다. 단절되었던 극은 테제의 6행의 레시타티프 오르디네르 다시 전개된다. 그는 1-3행에서 총직한 백성들을 축복하는데, 이는 G장조와 관계조인 D장조로 전조되어 완전종지된다. 이후, 넵툼에게 비밀리에 간청할 일이 있기 때문에 백성들을 궁에서 내보내는 4-6행은 D장조에서 C장조로, 그리고 G장조로 전조되어 완전종지된다. 특히 D장조에서 C장조로의 전조는 먼 조로, 이는 아버지를 배신한 이폴리트를 이야기할 때 나타난다(악보 62 참조).

[악보 62] 3막 8장 중, 테제의 레시타티프, 마디 7-10

Th. -der! Mais, al - lez! en se - cret il faut que je l'im - plo - re. Le sort qui me pour-

B.C.

D: I C: I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I

이처럼, 3막 8장은 가장 극적인 순간에 다양한 음악과 춤이 길게 제공됨으로써 극적 단절을 필연적으로 야기 시키는데, 이는 테제가 외논의 진술에 대해 신중하게 생각하는 것을 방해하기 위함이다.

## (9) 9장

3막의 마지막 장인 9장은 116마디의 테제의 긴 모놀로그이다. 테제는 귀환 축하 행사로 잠시 중단되었던 참담한 기분으로 되돌아와, 괴물 같은 끔찍한 죄로 아버지를 능욕한 아들에게 벌을 내려 달라고 넵툰에게 청한다. 24행으로 된 테제의 긴 모놀로그는 가사의 내용에 따라, 조성과 빠르기, 오케스트라 등이 표현적으로 사용되었다(표 83 참조).

[표 83] 3막 9장의 구성

가사	내용	마디	조성	편성
1-3행	아들의 배신으로 고통스러움	1-6	b	바스 콩티뉴
4-5행	혈육에게 벌을 내리는 것을 주저함	7-17	B	제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴
6-8행	괴물 같은 아들에게 벌을 내리기로 결심함	22-27	B	바스 콩티뉴
9-12행	넵툰에게 마지막 소원을 빔	27-66	b	제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴
13-18행	자신을 능욕한 이폴리트에게 복수해달라고 청함	66-76	b	바스 콩티뉴
19-24행	넵툰은 자신의 마지막 청을 충실히 들어줄 것임	77-116	G	바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴

테제는 b단조의 레시타티프 오르디네르로 죄 지은 아들에게 정당한 복수를 행하고자 한다. 그는 부정에 이끌려 혈육인 아들에게 벌을 내리는 것을 잠시 주저하기도 하지만, 결국 벌을 내리기로 결심한다. B장조의 현악 오케스트라가 수반되는 이 부분은 ‘격한’(Vivement) 박자에서 ‘부드럽고 온화한’(Tendrement et doux) 박자로, 그리고 또 다시 ‘빠른’(Vite) 박자로 변화함으로써, 아들을 향한 분노와 사랑이 교차되는 테제의 불안정한 마음을 표현해 준다. 더욱이 그의 괴로운 감정은 빈번하게 사용되는 불협화성을 통해 보다 더 강화된다.

결국 테제는 b단조의 ‘빠르지 않지만 분명하게’(Marqué, sans vitesse) 현악 오케스트라가 수반되는 레시타티프 오블리제로 넵툰에게 아들을 벌해달라는 마지막 소원을 빈다. 제1바이올린은 8분음표로 상행과 하행 진행을 반복하는데, 이는 바다의 신인 넵툰의 파도를 묘사한 것으로 그가 테제의 기도를 듣고 있음을 암시해 준다. 그러나 이 선율이 비교적 순차적으로 진행함으로써, 파도가 잔잔하게 치고 있음을 나타내 준다. 한편, 테제는 오케스트라가 빠진 b단조의 레시타티프 오르디네르로, 만약 넵툰이 자신을 능욕한 이폴리트에게 벌을 내리는 것을 거부한다면 둘 다 죄를 짓게 될 것이라고 말한다. 이 노래는 특히, b단조에서 f#단조로, 그리고 D장조에서 b단조로 빈번하게 전조됨으로써, 그의 불안정함을 암시하여 준다. f#단조에서 D장조로의 전조를 제외하고는 대부분 관계조로 전조되는데, 먼 조로의 전조는 테제가 넵툰이 자신의 소원을 들어주지 않으면 자신은 반역자가 되고, 넵툰은 신임에도 불구하고 거짓 선서를 하게 되는 것이라고 협박하는 부분이다.

결국, 넵툰은 테제에게 상당히 빠른(Assez Vite) G장조의 10마디 오케스트라로 응답한다. 현악기에 바순이 추가된 이 오케스트라는 빠른 32분음표의 아르페지오와 스케일이 반복됨으로써, 요동치는 “파도의 흔들림”(Frémissement de Flots)을 묘사해 준다. 이를 본 테제는 넵툰이 자신의 청을 들어줄 것임을 확신하며, 중죄를 진 아들을 향해 분노를 폭발시킨다. 이 노래는 오케스트라 반주가 수반되는 G장조의 빠른(Vite) 6/8박자의 에르로, 표현적인 오케스트라의 사용이 특징적이다. 빈번하게 나오는 빠르게 상행하는 스케일은 죄인을 향한 신들의 복수를 암시하여 준다(악보 63 참조).

[악보 63] 3막 9장 중, 테제의 에르, 마디 113-116

Bons

Vons

Alt.

Th.

rois, C'est aux Dieux à ven-ger les rois!

Velles

B.C.

G: I V7 I

이와 같이, 3막은 본 극 가운데 가장 극적인 부분으로, 페드르의 부정한 사랑 고백과 더불어 지옥에서 귀환한 테제가 결국 무고한 아들을 죽음으로 몰아넣고 만다.

## 5) 4막

4막은 이전 3막 동안 부재했던 아리시가 재등장하여, 이폴리트와 함께 이 막을 이끌어 나간다. 이폴리트와 아리시는 이전보다 더 굳건한 사랑을 확인하여 결혼식을 올리려고 하는데, 이는 넵툰이 일으킨 큰 파도 가운데 나온 바다 괴물로 방해된다. 이폴리트는 사냥꾼들을 보호하기 위해 용감히 맞서지만 이윽고 바다 괴물과 함께 사라지고 만다. 이폴리트가 죽었다고 생각한 사냥꾼들은 통곡하고, 이 소리를 들은 페드르는 테제에게 모든 사실을 고백하고 자살한다.

4막은 《이폴리트와 아리시》 가운데 가장 짧은 총 4장으로 구성되어 있다. 그러나 이 막은 “프레라미스트” 이래로 음악비극에서 사랑받던 주제 중 하나인 ‘폭풍’과 더불어, 이폴리트와 아리시, 그리고 페드르 뿐 아니라 합창의 표현적인 노래들도 포함되어 있기 때문에 어쩌면 본 극 가운데 가장 풍부한 음악이 있는 부분이라 할 수 있을 것이다(표 84 참조).

[표 84] 4막의 전체 구성

	내용	대본 구성	음악 구성	
1장	이폴리트의 한탄	이폴리트	전주곡이 있는 이폴리트의 모놀로그	
2장	이폴리트는 아리시와 결혼하여 함께 떠나자고 함	아리시와 이폴리트의 대화	레시타티프	
			아리시의 레시타티프와 에르	
		이폴리트와 아리시의 듀오	레시타티프	
			듀오	
3장	사냥꾼들이 디안을 찬양하는 중에, 바다에서 괴물이 등장하고 이폴리트가 용감하게 맞서지만 괴물과 함께 사라짐	이폴리트와 아리시의 대화	레시타티프	
		합창(사냥꾼들)	4성부 합창	
		춤	첫 번째	오케스트라
		여자사냥꾼		에르
		춤	론도로 된 두 번째	오케스트라
		여자 사냥꾼과 남자 사냥꾼, 합창		성악
		춤	첫 번째 미뉴에트	
			론도로 된 두 번째 미뉴에트	
4장	페드르는 모든 사실을 밝히고	합창, 이폴리트, 아리시	바다와 바람 소리 (오케스트라)	
			합창, 이폴리트, 아리시	
		페드르와 합창	페드르 노래와 합창의 응답	

	자살함		
--	-----	--	--

각 장에 따라 음악이 어떻게 작곡되었는지 분석하여 보도록 하겠다.

### (1) 1장

4막은 11행으로 되어 있는 이폴리트의 한탄으로 시작된다. 아버지께 모든 사실을 밝히는 대신 조용히 떠나기로 결심한 이폴리트는 하루아침에 자신이 사랑하는 모든 것을 잃게 됨을 슬퍼한다. 플루트와 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콩티뉘에 의해 반주되는 이 모놀로그는 이폴리트가 본 극에서 처음으로 홀로 노래하는 것으로, 2막의 a단조로 되어 있다. 이 노래에는 오케스트라의 전주와 간주, 그리고 후주가 있을 뿐 아니라, 1행의 가사인 “아! 하루아침에 내가 사랑하는 모든 것을 잃어버릴 수밖에 없을까?”가 6행과 마지막 11행에 반복된다. 그리고 라모는 이를 반영하여 이 노래를 론도 형식으로 작곡하였다(표 85 참조).<sup>303)</sup>

[표 85] 4막 1장의 구성

		내용	마디	조성
	오케스트라 전주		1-13	a
A	1행		14-17	a
B	2-5행	디안의 숲과 아리시를 떠나야 한다는 사실에 슬픔	18-26	a-C-e-a
A	6행		27-30	a
	오케스트라 간주		30-33	a
C	7-10행	죄와 명예의 실추로 고통스러움	34-42	d-C-a
A	11행		43-46	a
	오케스트라 후주		46-51	a

떠날 준비를 마친 이폴리트는 2-5행에서 자신이 좋아했던 디안의 숲과 사랑하는

303) *Ibid.*, p.407.



아리시를 더 이상 볼 수 없음을 슬퍼하지만, 그는 곧 보다 더 깊은 문제로 들어가 7-10행에서 죄로 인해 자신의 명예가 실추될지도 모를을 괴로워한다. 그리고 이는 음악에도 반영된다.

우선, a단조로 노래되는 1행에 앞서, 13마디의 전주곡이 연주된다. 주로 선율이 플루트와 제1오보에, 그리고 제1바이올린에 의해 여리게(à demi-jeu) 연주되는 전주곡은 부점 리듬이 특징적으로 나온다. 한편, 이 선율은 앞서 제시된 아리시와 페드르의 모놀로그와 같이, 이폴리트의 첫 번째 부분의 노래 선율에 모방되어 나타난다. 이폴리트는 반복되는 1행을 a단조에서 노래한 후, 디안의 숲을 떠나야함을 C장조로, 그리고 아리시 곁을 떠나야 함을 e단조로 전조하여 노래한다. 그러나 그는 a단조의 1행을 반복함으로써, 첫 번째 부분을 완전종지한다.

한편, 7-10행의 두 번째 부분이 노래되기에 앞서 전주곡의 3마디 종결부분(마디 11-13)이 간주곡(마디 30-33)으로 반복됨으로써, 두 부분을 보다 더 확실하게 구분시켜 준다. 죄와 명예가 실추됨을 두려워하는 이 부분은 d단조에서 C장조로 먼 조로의 전조가 발생한다(악보 64 참조).

[악보 64] 4막 1장 중, 이폴리트 모놀로그, 마디 36-39

Vons.

Alt.

H.

B.C.

cœur d'u-ne dou-leur ex - trê - me. Sous le nu-age af-freux dont mes jours sont cou

7 8 6 4 7 4 7 6 5 4 7

d: V7 i C: V7

그러나 두 번째 부분 역시 이 노래의 중심 조성인 a단조로 되돌아와 마지막 11행의 반복구를 노래한다. 그리고 뒤따르는 후주 역시 간주와 마찬가지로 프렐류드

의 종결부와 유사한 음악으로 되어 있다.

## (2) 2장

2장은 이폴리트와 아리시의 대화로, 두 사람의 레시타티프와 아리시의 에르, 그리고 듀오가 오직 바스 콩티뉴의 반주 위에서 나타난다(표 86 참조).

[표 86] 4막 2장의 구성

	마디	내용	조성
아리시와 이폴리트의 레시타티프	1-26	아리시는 떠나려는 이폴리트를 잡음	a
아리시의 에르	27-52	아리시의 한탄	A
이폴리트와 아리시의 레시타티프	52-79	이폴리트는 아리시에게 결혼하여 함께 떠나자고 말함	A
듀오	79-132	두 사람은 디안의 주재 아래에서 결혼을 올리려고 함	a
이폴리트와 아리시의 레시타티프	133-156	이폴리트는 디안이 두 사람의 결혼을 주재하고 숲의 사람들이 증인이 될 것이라고 말함	C, D

아리시는 떠날 준비를 하는 이폴리트로 인해 슬픔에 빠진다. 그리고 그러한 모습을 본 이폴리트 역시 마음이 아프다. a단조에서 주로 진행되는 두 사람의 첫 레시타티프 오르디네르는 이별의 슬픔을 노래하는 것으로, 이러한 감정은 불협화성을 통해 보다 더 강화된다(악보 65 참조).

[악보 65] 4막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프 오르디네르, 마디 4-7

H.   
 Hé - las! par vos sou - pirs mon désespoir s'aug-mente. Je sens mieux tous mes maux en voyant tant d'ap-  
 B.C.

한편, 아리시는 레시타티프에서 벗어나 보다 더 진솔하게 3박의 ‘부드러운 에어’(Air tendre)를 노래한다. 4행으로 되어 있는 이 노래는 A장조의 다 카포 에어로, 아리시는 1-2행에서 혼잣말로 두 사람을 갈라놓는 신들을 원망한 후, 3-4행에서 이폴리트에게 이제 누가 자신을 위로해 줄 것이냐고 반문한다(표 87 참조).

[표 87] 4막 2장 아리시의 에어 구성

	마디	가사	조성
A	27-36	1-2행 (방백: 신들을 원망)	A: V7-I
B	36-42	3-4행 (이폴리트에게: 자신을 위로해 줄 사람이 이제 없음)	A: -V
A'	42-52	1-2행	A: V7-I

특히, 반복되는 A'부분은 앞의 부분으로 되돌아가라는 이전에 제시된 다 카포 에어와는 달리, 라모가 직접 더 높은 음고와 장식된 선율을 악보에 표기했다(악보 66, 67 참조).

[악보 66] 4막 2장 중, 아리시의 다 카포 에르 A부분, 마디 32-36

(à part)

A.

[악보 68] 4막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 60-62

H. -poux. Vê-nez! quel si - len - ce fu - nes - te

B.C.

이후 디안에게 두 사람의 결혼을 주재해 달라는 이폴리트와 아리시의 듀오가 나온다. 4행으로 되어 있는 이 노래는 a단조의 3박자로, 3행을 제외하고 주로 호모포니하게 진행한다. 3행은 “우리들의 맹세의 향이 당신에게 이르도록”이란 가사로, 두 성부가 모방적으로 진행될 뿐 아니라, “이르다”(s’élever)라는 가사가 길게 장식된다. 또한, 이 부분은 C장조에서 D장조로, 그리고 e단조로의 빈번한 전조가 발생함으로써, 결혼의 향이 신께 올라가고 있음을 묘사하여 준다(악보 69 참조).

[악보 69] 4막 2장 중, 듀오, 마디 95-99

A. ne! Que l'en-cens de nos vœux s'é - lè - - -

H. ne! Que l'en-cens de nos vœux s'é - lè - - - ve, s'é

B.C.

C: I

듀오가 종결되면, 두 사람의 레시타티프로 2장이 종결된다. 이폴리트는 멀리서 들려오는 ‘호른 소리’(Bruit de cors)를 듣고는 디안의 백성들이 두 사람의 결혼의 증인이 되어 줄 것임을 확신한다. 이폴리트의 레시타티프에 삽입된 ‘호른 소리’는 두 대의 오보에와 두 대의 바순, 그리고 두 대의 호른과 같이 관악기가 중심이 되는 3마디의 짧은 오케스트라로, 이는 다음 장의 첫 번째 곡인 디안을 섬

기는 사냥꾼들의 합창이기도 하다. 특히 이 부분은 3막 7장에서와 같이, ‘여리게’ 연주하라는 지시에 따라, 사냥꾼들의 호른 소리가 멀리서 들려오고 있음을 암시하여 준다. 한편, 아리시는 A장조의 완전종지를 통해, 디안의 보호를 받을 자격이 없음을 겸손하게 노래한다.

### (3) 3장

3장은 디안을 섬기는 사냥꾼들의 무리가 등장하여 신을 찬양할 뿐 아니라, 테제의 끔찍한 소원이 이루어지는 부분으로, 합창과 에르, 춤, 그리고 파도와 폭풍우 등의 다양한 음악과 볼거리가 제공되는 디베르티스망이다(표 88 참조).

[표 88] 4막 3장의 구성

	마디	편성	조성
합창	1-79	제1, 2오보에, 제1, 2바순, 제1, 2호른, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴 + 4성부 합창	D
첫 번째 에르	1-49	제1, 2플루트, 제1, 2오보에, 바순, 호른, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	D
		제1, 2오보에, 바순, 바스 콩티뉴 + 드쉬(여자 사냥꾼)	D
론도로 된 두 번째 에르	1-24	제1, 2오보에, 바순, 호른, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	D
	24-48	제1, 2오보에, 바순, 호른, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴 + 4성부 합창 + 남자/여자 솔로	D
첫 번째 미뉴에트	1-24	제1, 2오보에, 바순, 호른, 제1, 2바이올린, 비올라, 바스 콩티뉴	D
론도로 된 두 번째 미뉴에트	1-32	제1, 2오보에, 바순	d

바다와 바람 소리	1-46	플루트, 오보에, 바순, 제1, 2 바이올린, 비올라, 바스 콘티뉴 + 합창 + 이폴리트, 아리시	B♭, g
-----------	------	--	-------

3장은 라무르로부터 승리를 노래하는 사냥꾼들의 4성부 합창으로 시작된다. 이 합창은 D장조의 생기 있는(Vif) 6/8박자로, 두 대의 오보에와 두 대의 바순, 두 대의 호른, 그리고 현악기와 바스 콘티뉴의 반주 위에서 주로 호모포니하게 노래된다. 이 곡은 이미 앞에서 짧게 제시된 ‘호른 소리’로, 특히 사냥꾼들의 나팔을 암시하여 주듯 관악기의 사용이 두드러지게 나타난다.

긴 합창이 종결되면, 첫 번째 에르가 나온다. A장조의 2박인 이 에르는 오케스트라가 연주하는 춤곡으로 먼저 제시된 후, 여자 사냥꾼인 드쉬의 노래로 반복된다. 우선, 플루트와 세 대의 오보에, 바순, 두 대의 호른, 그리고 현악기와 바스 콘티뉴에 의해 연주되는 오케스트라는 못갓춘마디로 시작하며, A-B-A-C-A의 론도 형식으로 되어 있다(표 89 참조).

[표 89] 4막 3장 첫 번째 에르의 구성

	마디	조성
A	1-9	D
B	9-17	D
A	1-9	D
C	17-25	b
A	1-9	D

반복되는 A부분에서 제1오보에가 홀로 민요풍의 주제 선율을 연주하면<sup>304)</sup>, 이후 다른 악기들이 이를 모방한다(악보 70 참조).

304) *Ibid.*, p.409.

[악보 70] 4막 3장 중, 첫 번째 에르 반복구 A, 마디 1-6

Fl. *fort*

Hb. *1ers fort* *2es et 3es fort* *un s.*

Bons. *fort* *fort*

Cors. *fort*

Vons. *fort*

Alt. *fort*

B.C. *(sans Clavecin) fort*

D:

두 번째 B부분은 오보에와 바순이 전체 악기와 교대로 연주함으로써, 음색과 음량 간의 대비가 드러난다. 마지막 C부분은 이 곡 가운데 유일하게 다른 조성인 b 단조로 되어 있다.

이와 같이 기악 부분이 마쳐지면, 동일한 음악을 바탕으로 드쉬의 여자 사냥꾼의 노래가 이어진다. 여자 사냥꾼은 두 대의 오보에와 바순, 그리고 바스 콩티뉴로 축소된 오케스트라의 반주에 맞춰 라무르로부터의 승리를 노래한다(표 90 참조).



[표 90] 4막 3장 첫 번째 에르의 구성: 성악

	마디	가사	조성
A	1-9	라무르의 화살에 굴복할 수 없음	D
B	9-17	라무르가 매력적이지만 승리할 수 있음	D-A
A	1-9		D
C	17-25	라무르를 항복시킬 수 있음	b
A	1-9		D

반복구인 A부분은 라무르의 화살에 굴복할 수 없음을, 그리고 B부분은 라무르가 너무 매력적이지만 맞서 싸우면 승리를 얻을 것임을, 마지막으로 C부분은 라무르를 항복시켜야 함을 노래한다. A부분과 C부분은 이전 기악 부분과 거의 유사하나, B부분은 관계조인 A장조로의 전조가 발생함으로써 약간의 차이가 발생한다.

한편, 두 번째 에르 역시 첫 번째 에르와 거의 유사한 조성과 형식으로 되어 있을 뿐 아니라, 춤이 수반되는 기악 버전과 노래 버전으로 되어 있다. 우선, 두 대의 오보에와 바순, 호른, 그리고 현악기와 바스 콘티누에 의해 연주되는 기악 부분은 2박자의 못갓춘마디로, 라모에 의해 악보에 ‘가보트’(Mouv't de Gavotte)임이 명시되어 있다(표 91 참조).

[표 91] 4막 3장 두 번째 에르의 형식

	마디	조성
A	1-8	D
B	8-16	D-A
A	1-8	D
C	16-24	b
A	1-8	D

A부분은 현악기에 의해 주제 선율이 연주되는데, 6잇단음표가 특징적으로 나타나며, 관악기는 셋잇단음표로 사냥 나팔을 암시하여 준다(악보 71 참조).

[악보 71] 4막 3장 중, 두 번째 에르 반복구 A, 마디 1-4

Mouv't de Gayotte

Hb.

Bons.

Cors.

Vons.

Alt.

B.C.

D: V

B부분은 D장조에서 관계조인 A장조로의 전조가 발생하고, 현악기와 관악기가 교대로 연주됨에 따라, 음색적 대비가 나타난다. 그리고 이러한 특징은 D장조의 관계단조인 b단조로 전조되는 C부분에서도 계속된다.

한편, 기악 춤곡이 종결되면, 성악 버전은 첫 번째 에르보다 확장되어 4성부 합창에 드쉬의 여성 솔로와 바스의 남성 솔로가 추가된다(표 92 참조).

[표 92] 4막 3장 두 번째 에르의 구성: 성악

	마디	가사	조성
A	1-9	무장하여 사냥하러 가자	D

B	9-17	라무르는 결코 디안이 인도하는 곳을 지배할 수 없음	D-A
A	1-9		D
C	17-25	라무르를 물리치면 더 좋은 삶이 올 것임	b
A	1-9		D

“무장하여 사냥을 떠나자”는 A부분은 D장조로, 여자 사냥꾼이 먼저 노래하면 이를 남자 사냥꾼이 모방하고, 마지막으로 4성부 합창이 이에 응답하면서, 음색적이고 음량적 대비를 강화시켜 준다. 두 번째 B부분은 관악기와 바스 콩티뉴의 축소된 반주 위에서 여자 사냥꾼이 라무르가 결코 디안이 인도하는 평화로운 곳을 지배할 수 없음을 노래한다. 그리고 라무르를 비웃으면 더 좋은 날이 올 것이라는 C부분 역시 B부분과 마찬가지로 관악기와 바스 콩티뉴의 반주 위에서 여자 사냥꾼의 노래로 진행된다. 이처럼 두 번째 에르는 첫 번째 에르와는 달리, 대규모로 구성된 반복구 A와 드쉬의 솔로로만 구성된 B와 C가 보다 더 분명한 대비를 이룬다.

이후, 3장은 2박자의 가보트에 이어 3박자의 대표적인 춤곡으로, 당대 가장 인기 있었던 춤곡 중 하나인 미뉴에트가 두 번 제시된다. 먼저, 첫 번째 미뉴에트는 D장조로 오보에와 바순, 호른, 그리고 현악기와 바스 콩티뉴에 의해 연주되며, 각기 반복되는 두 부분으로 구성되어 있다(표 93 참조).

[표 93] 4막 3장 첫 번째 미뉴에트의 구성

		마디	조성
A	A	1-8	D
A'	trio	9-16	D
	A	16-24	

두 부분은 모두 ♩♩/♩의 리듬이 모방적으로 나타난다. 첫 번째 A부분은 전체 악기 간의 모방이 진행되는 반면, 두 번째 A'부분은 두 대의 오보에와 바순에 의한 트리오 구성이 7마디에 걸쳐 잠시 삽입된 후, 첫 번째 A부분과 같이 진행된다. 이에 따라, 이 미뉴에트는 A-B(트리오)-A의 세 부분으로 나누어 볼 수 있을 것이다(악보 72 참조).

[악보 72] 4막 3장 중, 첫 번째 미뉴에트 ‘트리오’ 부분, 마디 9-13

Hb

(à demi jeu)

Bons

(à demi jeu)

론도로 된 두 번째 미뉴에트는 d단조로, 이 장의 춤곡 중 유일하게 b의 조표가 붙어 있다. 3박자인 이 곡은 두 대의 오보에와 바순에 의해서만 연주된다. 이 미뉴에트는 첫 번째 미뉴에트와 같이, 각기 반복되는 두 부분으로 구성되어 있으나, 다 카포(D.C.)라는 표시에 의해 첫 번째 부분이 반복된다(표 94 참조).

[표 94] 4막 3장 두 번째 미뉴에트의 구성

	마디	조성
A	1-16	d
B	17-32	F-d-a
A	1-16	d

A부분은 안정적인 d단조에서 나타나는 반면, B부분은 F장조에서 d단조로, 그리고 a단조와 같이 관계조로의 전조가 빈번하게 발생한다. 그러나 두 번째 미뉴에트 역시 첫 번째 미뉴에트와 유사한 ♩ Ⅲ/Ⅱ의 리듬이 반복되어 사용됨으로써, 두 미뉴에트 간의 밀접한 관계를 나타내 준다.

디안을 섬기는 사냥꾼들의 합창과 에르, 그리고 춤이 나타나는 4막 3장은 “바다와 바람의 소리”로 분위기가 급격히 전환된다. 이 곡은 상당히 활발한(Assez animé) 2박의 B♭ 장조로, 표현적인 관협악법이 두드러진다. 플루트와 오보에, 그리고 바순의 관악기는 무서운 바람 소리를, 그리고 현악기와 바스 콩티누는 파도의 요동침을 묘사해 준다. 한편, 산같이 높이 치솟은 파도 속에서 괴물이 나온 것

을 본 사냥꾼들은 두려워 떨며, 4성부 합창으로 호모포니하게 디안에게 도움을 청한다. 특히 이 노래는 오케스트라 뿐 아니라, B♭ 장조에서 A♭ 장조로와 같이 먼 조로의 전조가 일어남으로써, 공포감을 강화시켜 준다(악보 73 참조).<sup>305)</sup>

[악보 73] 4막 3장 중, 합창, 마디 11-12

The musical score for measures 11-12 of Act 4, Scene 3, features a 4-part vocal choir and a basso continuo. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score shows a complex harmonic structure with chromaticism, particularly in the woodwinds and strings. The vocal parts have lyrics in French: 'mi - - - del Quel monstre elle en'. The basso continuo part has a bass line with a 'B:' and 'A:' marking.

한편, 이폴리트는 아리시의 만류에도 불구하고, 사냥꾼들을 보호하기 위해 용감하게 괴물 앞에 나아간다. 이때 나누는 두 사람의 대화는 레시타티프 오블리제로, 오케스트라 반주가 극적 긴장감을 더해 준다. 특히, 이폴리트에 대한 걱정으로 떨고 있는 아리시의 레시타티프(Que va-t-il devenir? Je frémis, je frissonne)는

305) Dill, "Rameau's Imaginary Monsters: Knowledge, Theory, and Chromaticism in Hippolyte et Aricie", p.456.

빠른 음가를 반복하는 오케스트라 뿐 아니라, c단조에서 먼 조성인 B♭장조로의 전조를 통해 나타내 준다(악보 74 참조).

[악보 74] 4막 3장 중, 아리시의 레시타티프 오블리제, 마디 24-26

Vons. (fort) (doux)

Alt. (doux)

A. tu? Que va - til de - nir! Je fré - mis, je fris - son - ne. Estee ain

B.C. (doux) (doux)

C: V7 B:

아리시의 레시타티프 오블리제가 종결되면, ‘빠르게’(Vite)라는 빠르기말과 함께 오보에와 바순이 추가된 오케스트라는 이전과는 다른 진행을 한다. 오케스트라는 두 옥타브를 넘나들며 32분음표의 빠른 스케일을 하는 대신, 비교적 작은 한 옥타브 내에서 16분음표의 선율이 상·하행 진행을 함으로써, 파도가 이전보다 잠잠해졌음을 암시하여 준다. 이후 마디 32-33에 이르면, 오케스트라는 7박자에 걸쳐 휴지함에 따라, 이제 폭풍우가 완전히 멈춘 것을 나타내 준다. 그리고 이는 느린 (Lent) 현악기의 반주 위에서 노래되는 아리시의 레시타티프로 분명해 진다. 그녀는 화성적으로 천천히 하행 진행하는 오케스트라의 반주 가운데, c단조의 레시타티프로 폭풍우와 함께 이폴리트가 사라졌음을 한탄한다. 그녀의 슬픔은 빈번하게 나타나는 긴 휴지와 불협화성으로 강조된다(악보 75 참조).

[악보 75] 4막 3장 중, 아리시의 레시타티프 오블리제, 마디 34-39

**Lent**

Vons  
doux  
doux  
doux  
doux

Alt.  
doux  
doux

A.  
- Tout se dis-si - pe... Hé - las! Hippo-ly-te ne paraît pas... Je

B.C.  
doux  
doux

사냥꾼들 역시, g단조의 4성부 합창으로 이폴리트가 없어졌음을 호모포니하게 슬퍼한다. 그리고 이 노래는 다음 장에도 계속적으로 나옴으로써, 극의 연속성을 한층 강화시켜 준다.

#### (4) 4장

사냥꾼들의 애통함을 들은 페드르가 무대 위에 등장하며 4장이 시작된다. 페드르는 레시타티프 오르디네르로 사냥꾼들에게 무슨 연유인지를 묻게 된다. 이에 사냥꾼들은 두 대의 오보에와 두 대의 바순, 그리고 현악기와 바스 콩티뉴의 반주 위에서 호모포니한 4성부 합창으로 이폴리트가 죽었음을 알린다.

이후 페드르는 18행의 긴 모놀로그를 노래한다. 페드르의 노래는 반주의 형태에 따라 크게 세 부분으로 나누어 볼 수 있을 것이다. 우선 이폴리트가 자신 때문에 죽었음을 고백하는 1-4행은 바스 콩티뉴의 반주 위에서 레시타티프 오르디네르로 노래된다. 이 부분은 B♭ 장조에서 c단조로, 그리고 g단조로의 빈번한 전조와 하행 진행하는 선율을 통해, 페드르의 탄식을 잘 묘사해 준다. 이후 끔찍한 죄로 인해 신들의 무서운 벌이 내려질 것임을 두려워하는 5-10행에서는 현악기의

오케스트라 반주가 추가되고 박자가 빨라(Vite)진다. 특히 g단조와 B♭장조에서 주로 진행되는 이 부분은 신들의 벌인 천둥과 번개가 오케스트라를 통해 묘사된다. 마지막 11-19행은 페드르가 테제에게 이폴리트의 무고함을 밝히기 위해 신들에게 자신을 향한 벌을 잠시 멈추어달라고 청하는 것으로, 오케스트라가 긴 음가를 지속한다. 한편, 페드르의 노래가 종결되면, 합창은 이전 3장에서 마지막으로 불렀던 노래를 한 번 더 반복함으로써 극을 보다 더 일관성 있게 만들어 준다(악보 76 참조).



[악보 76] 4막 4장 중, 페드르와 합창의 교대, 마디 68-72

Ph. jours Et son inno - cence et mon crime!

Hb (fort)

Bons (fort)

Vons (fort) Div.

Alt. (fort)

Dessus O re - mords su - per - flus!

Hautes-Contre O re - mords su - pre - flus!

Tailles O re - mords su - per - flus!

Basses O re - mords su - per - flus!

B.C. 7 7 6 # (fort)

표현적인 오케스트라의 사용과 페드르의 노래, 그리고 합창이 어우러져 나타나는 4막 4장은 라모의 모든 음악비극 가운데에서도 가장 비극적인 순간 중 하나로 손꼽힌다.<sup>306)</sup>

306) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.415.

## 6) 5막

5막은 본 극의 마지막으로, 총 8장으로 구성되어 있다. 이 막은 배경에 따라 크게 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 디안의 숲에서 벌어지는 1-2장에서는 테제의 이야기가 전개되고, 나머지 3-8장에서는 새로운 아리시의 숲에서 두 연인이 디안에 의해 행복하게 결합된다(표 95 참조).

[표 95] 5막의 전체 구성

	배경	내용	대본 구성	음악 구성	
1장	디안의 숲	테제의 한탄	테제	오케스트라 전주가 있는 테제의 모놀로그	
2장		넵툰은 자살하려는 테제를 막고 아들이 살아있음을 알려줌	테제와 넵툰의 대화	넵툰과 테제의 레시타티프 오블리제	
				테제와 넵툰의 레시타티프 넵툰의 레시타티프 오블리제	
				테제와 넵툰의 레시타티프 테제의 레시타티프 오블리제	
				넵툰 레치타티보	
				3장	새 장소에서 깨어난 아리시는 이폴리트로 인하여 슬픔
4장		목동들이 디안에게 경의를 표함	합창과 아리시의 교대	합창 아리시의 레시타티프 합창	
	5장			디안은 목동들에게 새로운 왕을 주겠다고 말함	
6장	디안은 아리시에게 이폴리트를 곧 만날	아리시와 디안의 대화	아리시오 디안의 레시타티프		

		것이라고 말함		
7장		이폴리트와 아리시의 재회	이폴리트	전주곡 이폴리트의 레시타티프
			디안과 아리시의 대화	디안과 아리시의 레시타티프
			이폴리트와 아리시의 듀오	레시타티프와 듀오
			디안, 아리시, 이폴리트 대화	레시타티프
				간주
				디안
8장		이폴리트와 아리시는 결혼하게 되고, 이폴리트는 아리시 숲의 새 왕이 됨		행진곡
			합창	5성부 합창
			디안과 합창의 교대	디안의 노래
				합창
			춤	샤콘느
			여성목동	아리에트
			춤	가보트 1
				가보트 2
			이폴리트와 디안의 대화	레시타티프 디안의 에르

작곡가 라모가 각 장에 따라 어떻게 음악을 작곡하였는지 상세히 분석하여 보도  
록 하겠다.

### (1) 1장

5막 1장은 앞의 4막과 같은 배경인 디안의 숲에서 일어난다. 이전 4막 4장에서  
페드르에 의해 모든 사실을 알게 된 테제는 죄 없는 아들을 죽음에 이르게 한 자  
신의 끔찍한 죄를 깨닫는다. 그리고 이는 13행의 긴 모놀로그로 표현된다. 이처

럼 5막 1장은 4막의 마지막 장의 페드르의 모놀로그와 긴밀하게 연결되어 있으며, 특히 같은 g단조로 작곡됨에 따라 아마도 중단 없이 연주되었을 것으로 여겨진다.<sup>307)</sup>

한탄으로 가득 찬 테제의 모놀로그는 느린(Lentement) 2박의 g단조로, 플루트와 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티누에 의해 반주된다. 테제의 슬픔과 고통은 특히, 오케스트라에서 지속적으로 나타나는 순차 하행 진행을 통해 강화된다(악보 77 참조).

[악보 77] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그 전주, 마디 4-6

Fl.

Hb.

Bons.

Vons.

Alt.

B.C.

g:

한편, 테제의 노래는 관악기가 제외된 현악기와 바스 콘티누의 반주 위에서 노래된다. 그의 노래는 1막과 3막, 그리고 4막의 아리시와 페드르, 그리고 이폴리트와

307) *Ibid.*, p.417.

같이 전형적인 모놀로그 에르처럼 시작하지만, 낭송조의 성악 라인과 상당히 불안정한 화성 진행, 그리고 G장조의 딸림화음(V)으로 종결되는 불완전한 종지를 통해서 레시타티프에 보다 더 가까운 방식으로 진행된다.<sup>308)</sup> 이처럼 테제의 모놀로그는 레시타티프도 아리아도 아닌, 이 둘 사이를 오고간다.<sup>309)</sup> 그리고 이는 아들을 죽게 만든 아버지의 고통을 표현하기에 더 없이 적절해 보인다.

13행의 노래는 가사의 압운과 내용에 따라 세 부분으로 나누어 볼 수 있으며, 라모 역시 이를 음악으로 구분 지었다(표 96 참조).

[표 96] 5막 1장 테제의 모놀로그 구성

	마디	내용	조성
1-6행	7-20	죽어가는 페드르로부터 모든 사실을 알게 됨	g-B♭-d
7-10행	21-29	페드르는 자살했고, 테제 역시 지옥으로 돌아가고자 함	B♭-g
11-13행	29-36	테제는 아들의 복수로 죽고자 함	d-G

먼저 테제는 1행에서 아들을 죽음으로 몰고 간 지난 일을 후회한다. 이 노래는 이전 4막을 종결지었던 합창과 같이 g단조에서 진행됨에 따라, 두 극을 자연스럽게 연결시켜 준다.<sup>310)</sup> 그는 관계조인 B♭장조로 전조하여, 페드르가 죽어가며 이 폴리트의 무고함을 밝힌 2-4행을 노래한다. 이후 테제는 5-6행에서 죄 없는 아들을 죽게 만든 고통을 노래하는데, 이는 먼 조인 d단조로 전조되어 나타난다. 특히, 아들을 향한 절절한 슬픔은 “나의 아들은...”(Mon fils)에 사용된 단-장의 리듬형(♪ ♩)과 순차 하행 진행하는 선율형이 오케스트라에서 계속적으로 모방되는 것으로 표현된다(악보 78 참조).

308) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.86.

309) *Ibid.*, p.87.

310) *Ibid.*, p.85.

[악보 78] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그, 마디 16-20

Vons.

Alt.

Th.

B.C.

rer! Mon fils... O dou-leur qui m'ac-ca-ble! Il ét-ait in-no-cent. Deïux, que je suis cou-pa-ble!

d: V<sub>7</sub> I<sub>#</sub>

이처럼, 첫 번째 부분은 d단조로 완전종지(d: V<sub>7</sub>-I<sub>#</sub>)된다.

한편, 첫 번째 부분이 장조성으로 종결되는 것과 같이, 이후 분위기는 전환된다. 테제는 B $\flat$  장조에서 지옥으로 되돌아가고자 하며(7-8행), g단조에서 페드르가 자신의 죄로 스스로 목숨을 끊었음을 밝힌다(9-10행). 특히 페드르의 죽음을 이야기하는 부분은 오케스트라 반주가 빠지고 오직 바스 콩티뉴의 반주 위에서만 진행됨으로써, 레시타티프와 같은 낭송적인 특성을 보다 더 강화시켜 준다(악보 79 참조).

[악보 79] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그, 마디 26-29

Vons

Vons

Alt.

Th.

tu - re! De la plus horrible impos - tu - re Les per-fi-des au-teurs viennent de se pu - nir.

B.C.

g: 6 6 6 5 6 #

V

마지막으로 테제 역시 페드르와 같이, 아들을 죽게 만든 대가로 바다에 뛰어 들어 죽고자 한다(11-13행). 자신의 죄를 고백하는 11-12행은 긴 음가로 느려진 오케스트라 반주 위에서 d단조로 완전종지되며, 자살하려고 바다에 뛰어드려 하는 13행은 G장조로 전조되어 V도로 종결된다(악보 80 참조).

[악보 80] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그 종결부, 마디 33-36

Vons

Alt.

Th.

B.C.

(THÉSÉE veut se précipiter dans la mer)

- ti - me. Dieu des mers, aux mor - tels ca - che-moi pour ja - mais!

(Velles seuls avec le Clavecin)

G: V

이 모놀로그는 시작 조인 g단조가 아닌 G장조의 V도로 불완전하게 종결됨으로써, 테제가 바다에 뛰어 들 준비를 하고 있음을 나타내 준다.<sup>311)</sup>

## (2) 2장

2장은 불완전하게 종지된 1장과 또 다시 자연스럽게 연결된다. 바다에 뛰어 들어 자살하고자 하는 테제를 넵툰이 막아서며 시작되는 이 장은 두 사람의 대화로 진행되며, 오케스트라의 반주 유무에 따라 다음의 표와 같이 나누어 볼 수 있다 (표 97 참조).

[표 97] 5막 2장 넵툰과 테제의 대화 구성

	가사	내용	마디	조성
레시타티프	1-11	넵툰은 테제의 죽음을	1-16	g-c-E b -

311) *Ibid.*, p.89.



오블리제 (넵툰과 테제)	행	막아서며 이폴리트가 죽지 않음을 알려줌		g
테제의 레시타티프	1행	이폴리트를 어떤 신이 보호했는지 물음	16-18	c
넵툰의 레시타티프 오블리제	1-6행	디안과 데스탕이 보호해 주었다고 대답함	18-32	E $\flat$ -B $\flat$ - g-d
테제와 넵툰의 레시타티프	1-4행	테제는 아들을 다시 만날 희망을 갖지만 넵툰은 별로 아들을 볼 수 없다고 말함	32-41	c-E $\flat$
테제의 레시타티프 오블리제	1-7행	공정한 벌을 받아들이며, 아들의 행복을 빌어 줌	41-56	c-f-c
넵툰의 레시타티프	1-2행	신들을 의심하지 말고 아들을 가만히 내버려두라고 말함	56-61	C-G

우선, 넵툰과 테제는 현악 오케스트라의 반주 위에서 대화를 나눈다. 넵툰이 자살하려는 테제를 g단조에서 막아서자, 테제는 g단조와 관계조인 c단조로 전조하여 끔찍한 죄를 범한 자신을 죽여 달라고 노래한다. 이후 그는 c단조의 관계조인 E $\flat$  장조로 전조하여, 자신이 죽도록 내버려 두는 것이 넵툰의 마지막 자비임을 완전종지로 노래한다. 특히 바이올린이 제외된 채 비교적 저음 악기에 의해서만 연주되던 오케스트라는 죽음을 청하는 부분에서 ♩의 리듬을 반복하며, 극적 긴장감을 고조시켜 준다. 이에 넵툰은 시작조인 g단조로 되돌아와, 완전종지로 이폴리트가 죽지 않았음을 밝힌다. 이 소식을 듣게 된 테제는 c단조로, 넵툰에게 어떤 신들이 그를 보호한 것인지 레시타티프 오르디네르로 묻게 된다.

그리고 이에 대한 넵툰의 대답은 레시타티프 오르디네르로 시작되나 곧 오케스트라 반주가 수반되는 레시타티프 오블리제로 바뀐다. 넵툰은 이성을 잃은 테제의 마지막 소원을 들어줄 수밖에 없었으나, 데스탕의 도움으로 무고한 이폴리트를 죽게 만드는 죄에서 해방된 것이다. 이 노래는 ‘상당히 빠른’(Assez vite) 2박으로, B $\flat$  장조에서 g단조, 그리고 d단조로의 빈번한 전조가 발생하나 모두 관계조 안에서 나타난다. 빠른 음가와 부점 리듬이 특징적으로 나타나는 오케스트라는 3막 9장에서 보여준 아들을 향한 분노로 이성이 마비된 테제의 흥분된 모습과

세상을 떨게 만드는 데스탕의 위엄을 암시하여 준다. 특히, 데스탕을 꾸며주는 “떨게”(trembler)라는 가사는 이전까지 음절적으로 진행되던 것과는 달리, 길게 장식됨으로써 가사를 강조하여 준다(악보 81 참조).

[악보 81] 5막 2장 중, 넵툰의 레시타티프 오블리제, 마디 23-25

Vons.

Alt.

N.

B.C.

san - ce Fait trem - bler les en

7 7 6

g:

한편, c단조의 레시타티프 오르디네르로 살아 있는 아들을 다시 만날 것을 기대하는 테제를 향해, 넵툰은 데스탕이 아들을 영원히 보지 못하는 별을 내렸다고 말한다. 넵툰의 레시타티프 오르디네르는 c단조에서 시작되지만 데스탕이 내린 별에 대한 언급은 관계조인 E♭ 장조로 전조되어 완전종지된다. 결국 테제는 c단조의 레시타티프 오블리제로 아들의 행복을 기원한다. 두 대의 플루트와 현악기, 그리고 바스 콩티뉴에 의해 반주되는 오케스트라는 하행 진행하는 아르페지오의 선율을 지속함에 따라, 슬프지만 아들의 평안을 진정으로 바라는 아버지의 마음을 표현해 준다.

마지막으로 오케스트라 반주가 제외되고 오직 바스 콩티뉴의 반주 위에서 2행의 넵툰의 레시타티프가 나온다. 이 노래에는 이제껏 사용되던 b 대신 4의 조표가 붙었다. 넵툰은 테제에게 C장조로 신들이 보호하고 있는 아들의 행복을 의심하지 말라고 노래한 후, 관계조인 G장조로 전조하여 신들이 일을 끝마칠 수 있

게 방해하지 말라고 말하며 완전종지한다. 그리고 그가 언급한 신들의 일은 5막 7장에서 보다 분명하게 나온다.

### (3) 3장

3장부터는 앞의 두 장과는 다른 장소에서 벌어진다.<sup>312)</sup> 디안의 숲에서 아리시의 숲으로 배경이 바뀔에 따라, 아들을 향한 테제의 슬픔에서 이제 새로운 곳에 있는 아리시에게로 관심이 돌려진다. 아름다운 정원의 잔디 위에 누워 있던 아리시는 아름다운 음악 소리에 이끌려 잠에서 깨게 되고, 13행의 시를 노래한다. 이 모놀로그는 박자 변화와 함께 오케스트라의 전주와 간주, 그리고 레시타티프, 3박의 예르, 다 카포 예르까지 다양한 음악이 나타난다(표 98 참조).

[표 98] 5막 3장 아리시의 모놀로그 구성

	마디	가사	내용	조성
전주	1-30		아름다운 음악	e
레시타티프	29-39	1-4행	깨어난 아리시는 연인을 그리워 함	e
간주	40-51		빛이 강해짐	e
예르	51-76	5-8행	이폴리트 없이는 그 어떤 것도 아무 소용없음	e-G-b
다 카포 예르	76-113	9-13행	눈물 흘리고 한탄하는 것 밖에 할 수 없음	e-G-D-b-d -e

아리시의 노래가 시작되기 전, 두 대의 플루트와 현악기, 그리고 바스 콩티뉴에 의해 연주되는 2박의 우아한(Gracieusement) e단조의 기악 전주곡이 나온다. 릴리의 《아르미드》에 나오는 매혹적인 정원을 모방한 듯한<sup>313)</sup> 29마디의 이 곡은 대본의 지문에 의하면 아리시를 깨우는 ‘아름다운 소리’를 나타낸 것으로, 시작 부

312) 막 가운데 장소가 바뀌는 것은 비극의 원칙을 위반한 것으로, 이는 당대 비평가들에게 엄청난 비난을 받았다. 따라서 라모는 1742년 첫 번째 개정판에서 5막 1장과 2장을 제외함으로써, 당대 비평을 수용하고자 했다. 따라서 1742년판부터는 3장이 5막의 첫 장으로 시작된다.

313) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.425.

본에 모방적 진행이 두드러진다(악보 82 참조).

[악보 82] 5막 3장 중, 전주곡, 마디 1-5

아리시는 아름다운 소리에 이끌려 깨어나지만, 사랑하는 이폴리트가 괴물과 함께 사라지는 장면이 떠올라 괴롭다. 이는 느린(Lent) 레시타티프 오르디네르로, 불협화성을 통해 아리시의 고통을 묘사해 준다.

한편, 아리시의 괴로움은 이어지는 12마디의 간주곡으로 중단된다. 두 대의 플루트와 현악기, 그리고 바스 콩티뉴에 의해 연주되는 이 곡은 3박의 보통빠르기(Modéré)로, 대본의 지문에 의해 “강한 빛”을 나타내준다. 하늘에서 내려지는 ‘빛’은 부점 리듬(♩ ♩)으로 빠르게 하행하는 선율로 표현되는데, 이는 모방적으로 진행함에 따라 아리시를 비추는 빛이 점차 강해지고 있음을 암시하여 준다(악보 83 참조).

[악보 83] 5막 3장 중, 간주, 마디 40-45

**Modéré**

그리고 이 ‘빛’의 주제 선율은 이어지는 아리시의 에르에서도 지속된다. 아름다운 음악과 강하게 비추는 빛이 있음에도 불구하고, 이폴리트 없이는 이 모든 것이 아무런 의미가 없음을 한탄하는 아리시의 노래는 3박자로 플루트와 현악기, 그리고 바스 콩티뉴에 의해 반주된다. 아리시는 아름다운 음악과 빛을 e단조와 이의 관계조인 G장조로 전조하여 노래한 후, 연인의 부재를 슬퍼하는 부분에서는 G장조에서 먼 조인 b단조로 전조하여 완전종지한다.

이후, 그녀는 자신의 감정을 보다 더 폭발시키는데, 이는 3박의 다 카포 에르로 나타난다(표 99 참조).

[표 99] 5막 3장 아리시의 다 카포 에르 구성

	마디	가사	내용	조성
A	76-99	9-10행	아리시는 눈물만 흘림	e
B	99-113	11-13행	한탄밖에 할 수 없음	G-D-b
A'	77-99	9-10행		e

5마디의 짧은 오케스트라의 전주 후, 두 눈으로 눈물 흘리는 것 밖에 할 수 없음을 노래하는 A부분은 e단조에서 진행된다. 이후, 매혹적인 장소에서 아름다운 연

주에 대한 응답으로 한숨짓는 것 밖에 할 수 없음을 노래하는 B부분은 전형적이다 카포 에르에서와 같이 G장조에서 D장조로, 그리고 또 다시 b단조로의 빈번한 전조가 발생한다. 이 외에도 두 대의 플루트와 현악기, 그리고 바스 콩티뉴에 의해 반주되는 A부분과는 다르게, B부분은 두 대의 플루트와 제1바이올린과 같은 고음역의 악기에 의해서만 반주된다. 이처럼 두 부분은 조성 뿐 아니라, 음색적이고 음량적인 대비를 나타내 준다.

#### (4) 4장

아리시가 홀로 있던 아름다운 숲에 목동들이 등장하며, 4장이 시작된다. 목동들은 디안을 4성부 합창으로 찬양하는데, 이는 아리시의 레시타티프 오르디네르가 중간에 삽입됨에 따라, 두 부분으로 나누어 볼 수 있다(표 100 참조).

[표 100] 5막 4장의 구성

	가사	조성
합창	디안의 지배를 원함	G
아리시	불운한 운명이지만 디안에게 열의를 바치고자 함	G
합창과 아리시	아리시와 목동들은 함께 디안을 찬양함	G

우선, 드쉬와 오토-콩트르, 타유, 그리고 바스로 구성되어 있는 4성부 합창은 두 대의 오보에와 바순을 비롯하여 현악기와 바스 콩티뉴의 반주가 수반되는 활발한(Animeé) 3박의 G장조에서 노래한다. 이들은 디안의 지배를 기원하는 비록 2행의 짧은 가사를 노래하지만, 폴리포니적·호모포니적 진행, 그리고 성악·기악, 그리고 트리오 등과 같이 다양한 조합과 텍스처를 통해 장식해 나간다(표 101 참조).

[표 101] 5막 4장 합창의 구성

	마디	조성	텍스처	가사
4성부 합창	1-15	G-D	폴리포니-호모포니	1-2행
트리오	15-21	G	호모포니	2행

(기악-양상블)				
4성부 합창	21-33	G-e	폴리포니-호모포니	1-2행
오케스트라 트리오	33-41	a	호모포니	제1, 2오보에, 바순
4성부 합창	41-46	G	폴리포니	1-2행
오케스트라 트리오	46-49	G	호모포니	제1, 2오보에, 바순
4성부 합창	49-62	G	폴리포니-호모포니	1, 2행

4성부 합창 가운데 가장 흥미로운 부분은 트리오일 것이다. 가장 먼저, 두 대의 오보에와 바순으로 구성된 기악 트리오가 선율을 연주하면, 이를 두 개의 드쉬와 오토-콩트르와 같이 고음역으로만 구성된 성악 트리오가 모방한다(악보 84 참조).

[악보 84] 5막 4장 중, 트리오 부분, 마디 15-20

Hb (Seuls) *(à demi jeu)*  
 Bons *(à demi jeu)*  
 Vons *(doux)*  
 Alt. *(doux)*  
 Dessus *(doux)*  
 Hautes-Contre *(doux)*  
 B.C. *(doux)*

TRIO (Petit chœur)

Ré - gnez à ja - mais dans nos bois!

Ré - gnez à ja - mais

G: V

이후, 두 번의 오케스트라 트리오가 합창 사이에 삽입되는데, 이는 모두 앞서 연주된 트리오의 주제를 반복할 뿐이다. 이처럼 라모는 대규모의 합창 사이에 트리오를 넣음으로써, 음악적 대비와 다양성을 꾀하고자 했다.

한편, 목동들의 찬양을 들은 아리시는 이폴리트로 인해 슬프지만, G장조의 레시타티프 오르디네르로 목동들과 함께 디안께 경의를 바치고자 한다. 이후 4성부 합창은 아리시의 드쉬가 더해져서 보다 더 화려하게 노래된다. 특히, 이 장의 종결부에 이르면 아리시와 드쉬, 오토-콩트르의 고음역의 3성부와 전 성부가 대비



를 이룬다(악보 85 참조).

[악보 85] 5막 4장 중, 종결부, 마디 89-95

Hb.

Bons.

Vons.

Alt.

A.

Ré - gnez à ja - mais dans nos bois, Ré - gnez à ja - ma - is dans nos bois!

Ré - gnez à ja - mais dans nos bois, Ré - gnez à ja - mais dans nos bois!

Ré - gnez à ja - mais dans nos bois, Ré - gnez à ja - mais dans nos bois!

Ré - gnez à ja - mais dans nos bois!

Ré - gnez à ja - mais dans nos bois!

Ré - gnez à ja - mais dans nos bois!

(TOUS avec le Clavecin)

B.C.

G:

아리시와 4성부 합창으로 이루어져 있는 4장은 앞에서 제시된 오케스트라 트리오와 유사한 주제로 되어 있는 9마디의 오케스트라 후주로 완전종지된다.

## (5) 5장

5장은 부점 리듬이 특징적으로 나타나는 두 대의 플루트와 한 대의 바이올린이 수반되는 디안의 에르로 D장조의 3박자이다. 디안은 이전 장에서 목동들과 아리시의 기도를 듣고 아리시의 숲에 내려와 목동들과 아리시에게 11행의 가사를 노래한다. 이 에르는 가사의 내용과 구성에 따라 크게 두 부분으로 나누어 볼 수 있다(표 102 참조).

[표 102] 5막 5장의 구성

	내용	마디	구성
1-4행	디안은 자신을 섬기는 백성들로 인해 기쁨	1-17	D-A
5-11행	백성들을 위해 새 지배자를 선택했으니 연회를 준비하라고 말하는 한편, 아리시에게는 남아 있으라고 말함	18-37	b-D

디안은 우선, D장조와 그 관계조인 A장조의 안정적인 화성 안에서 자신을 잘 따르는 죄 없는 백성들로 인해 기뻐한다. 그녀는 주로 음절적으로 노래하나, “지배하는”(régner)이란 가사를 장식적으로 꾸며줌으로써 강조하여 준다(악보 86 참조).

[악보 86] 5막 5장 중, 디안의 에르, 마디 10-13

Fl.

Vons

D.

doux De ré - gner - - - - - sur des

이후, 그녀는 b단조와 그 관계조인 D장조로 전조하여, 아리시의 숲을 지배할 새 영웅을 선택하였으니 그와 자신을 위한 연회를 준비하라고 말한다. 한편, 아리시에게는 “이 자리에 남아 있어라”라고 말하며 완전종지한다.

이처럼 디안의 에르는 비교적 안정적인 조성과 화성 안에서 주로 음절적으로 노래되며, 플루트와 제1바이올린과 같이 고음역의 악기로만 반주되는 오케스트라는 지속적으로 부점 리듬을 반복한다. 특히 이 부점 리듬은 5막 3장의 오케스트라 간주부분에서 제시된 ‘빛’을 묘사한 것과 유사한 것으로, 디안이 ‘빛’의 신임을 암시하여 준다.

## (6) 6장

6장은 디안과 이전 장에서 남아 있으라고 한 아리시의 대화로, 두 사람은 레시 타티프 오르디네르로 노래함에도 불구하고, 비교적 안정적인 D장조와 이의 관계단조인 b단조 안에서 교대로 진행한다(표 103 참조).

[표 103] 5막 6장 아리시와 디안의 대화

	가사	내용	마디	조성
아리시	1행	행복해 하는 목동들을 부러워 함	1-3	D

디안	1행	그들을 왜 부러워하는지 물음	3-4	D
아리시	1행	이폴리트가 죽었다고 말함	4-5	D
디안	1-3행	자신의 호의로 아리시의 슬픔이 다 사라질 것이라고 말함	5-8	D
아리시	1-2행	연인의 죽음을 돌이킬 수 없다고 말함	8-12	b
디안	1행	배우자를 곧 만날 것이라고 말함	12-14	b
아리시	1행	자비를 베풀어 달라고 말함	14-17	D
디안	1-4행	제피르에게 그를 데리고 오라고 명함	17-24	D-G-D

먼저, 두 사람은 D장조 내에서 대화를 나눈다. 아리시는 새 왕을 맞을 준비로 행복해 하는 목동들을 부러워한다. 그녀는 앞서 5막 3장에서 밝힌 것처럼, 연인 이폴리트 없이는 그 무엇으로도 결코 행복할 수 없기 때문이다. 이에 디안은 D장조의 딸림화음(V)으로 아리시의 슬픔이 머지않아 다 사라질 것이라고 말한다. 이후 두 사람의 레시타티프 오르디네르는 D장조의 관계단조인 b단조로 전조된다. 아리시가 죽은 연인을 결코 되돌릴 수 없다고 말하자, 디안은 곧 배우자가 나타날 것이라고 말한다. 이에 아리시는 다시 D장조로 되돌아와 자신이 죽게 됨으로써 연인을 다시 만날 것이라고 생각한다.

한편, 디안은 D장조의 관계조인 G장조로 전조하여, 제피르에게 이폴리트를 이곳으로 데려오라고 명한다. 그리고는 또 다시 시작 조성인 D장조로 전조하여, 이렇게 하는 것이 자신을 향한 아리시의 열의에 응답하는 것이라고 말하며 완전종지한다.

## (7) 7장

7장은 디안의 명령에 따라 제피르에 의해 이끌려 온 이폴리트와 아리시가 재회하는 장면으로, 두 사람이 만나기 전과 후로 크게 나누어 볼 수 있을 것이다. 21마디의 긴 오케스트라 전주로 시작되는 이 장은 이폴리트와 아리시, 그리고 디안의 레시타티프와 이폴리트와 아리시의 듀오, 그리고 디안의 에르 등으로 구성되어 있다(표 104 참조).

[표 104] 5막 7장의 구성

	마디	가사	조성
오케스트라 전주	1-21	제피르가 이폴리트를 데리고 옴	D
이폴리트의 레시타티프	22-27	아리시를 볼 수 없음에 슬퍼함	d-F
디안과 아리시의 레시타티프	27-46	디안이 아리시에게 배우자를 보라고 하지만 충성스러운 아리시는 이를 거절함	g-d-a-F-d- F
이폴리트와 아리시의 레시타티프	46-51	서로를 알아봄	d
듀오	51-69	재회한 연인은 행복해 함	d-F-d
디안, 아리시, 이폴리트의 레시타티프	70-88	디안은 두 사람을 결혼시키고, 연인은 디안의 은혜에 감사해 함	d-F-a-d-F -d
기악 간주	89-91	뮌제트의 소리	A
디안의 에르	92-106	두 사람의 결혼과 지배자가 된 이폴리트를 위한 연회가 준비되어 있음	A-E

7장은 매우 빠른(Très vite) D장조의 2박자로, 플루트와 현악기, 그리고 바스 롱티뉴에 의해 연주되는 21마디의 긴 전주곡으로 시작된다. 플루트와 제1바이올린은 함께 두 음이 한 프레이즈를 이루는 빠른 상·하행 진행을 하는데, 이는 바람의 작은 신인 “제피르가 이폴리트를 극장 안으로 데리고 온다”(Les zéphirs amènent Hippolyte dans le fond du théâtre)라는 이전 장의 마지막 지문을 묘사한 것이다(악보 87 참조).

[악보 87] 5막 7장 중, 프렐류드, 마디 1-4

**Très vite et lié**

Fl. (doux)  
(Les zéphirs amènent Hippolyte dans le fond du théâtre)

Vons (doux)

Alt. (doux)  
(TOUS avec le Clavecin)

B.C. (doux)

D:

제피르에 의해 아름다운 아리시의 숲으로 가고 있는 이폴리트는 D장조의 관계조인 d단조와 그 관계조인 F장조로 5막 3장의 아리시와 같이 연인 없이는 결코 행복할 수 없음을 노래한다. 한편, 배우자로 누가 오는지 모르는 아리시는 죽은 이폴리트를 만나기 위해 g단조의 레시타티프로 죽음을 구한다. g단조는 앞에서 제시된 이폴리트의 F장조와는 먼 조로, 두 사람은 서로의 존재를 모른 채 멀리 떨어져 있음을 조성으로도 암시하여 준다. 디안은 이폴리트임에도 불구하고, 배우자를 보는 것을 거부하는 아리시를 향해 d단조로 그를 바라보라고 명하지만, 그녀는 자신의 마음이 충성스럽기 때문에 이폴리트 외의 다른 사람을 결코 배우자로 맞이할 수 없다고 말한다. 아리시의 이 노래는 d단조의 3박자로 마치 에르과 같이 진행한다(악보 88 참조).

[악보 88] 5막 7장 중, 아리시의 레시타티프 오르디네르, 마디 40-45

A. *â - me, Et mes yeux se - ront à sa flam - me Aus - si fi - dè - les que mon coeur.*

B.C.

d: V i

결국 두 연인은 재회하여 함께 노래를 부른다. 행복한 감정으로 가득 찬 듀오는 3박의 상당히 활발한(Assez animé) d단조로, 바스 콩티뉴 반주 위에서 호모포니하게 진행된다. 이후 디안은 d단조로 두 사람을 결혼시켜줄 것임을 선언하고, 아리시와 이폴리트 역시 동일한 d단조로 디안을 찬양한다.

한편, 이폴리트의 d단조 레시타티프가 딸림화음(V)으로 종결되면, A장조의 3박으로 되어 있는 3마디의 짧은 기악 간주가 삽입된다. 뮌제트와 오보에, 바순, 비올라, 바스 콩티뉴에 의해 연주되는 이 부분은 ‘뮌제트의 소리’를 나타낸 것으로, 다음 8장의 시작 곡과 동일함에 따라 이전에 살펴 본 3막 7장과 4막 2장과 같이 다음 장과의 극적 전개를 긴밀하게 연결시켜 준다.

이후 7장은 바스 콩티뉴에 의해 반주되는 3박의 디안의 에르로 종결된다. 이 노래는 조성에 따라 A장조와 E장조로 나누어 볼 수 있는데, A장조는 두 사람의 결혼을, 그리고 E장조는 새로운 지배자로 이폴리트가 세워짐을 언명하는 것이다. 특히, 이 노래는 바스 콩티뉴에 의해 반주됨에도 불구하고, “뮌제트의 연주로 연회를 축하한다”라는 가사가 나올 때에는 오보에와 바순이 앞에 잠시 제시된 기악 간주부를 모방함으로써 가사를 표현해 준다(악보 89 참조).

[악보 89] 5막 7장 중, 디안의 에르, 마디 98-103

Hb

Bons (1er seul)

D.  
jeux! Et dé-jà leurs douces mu-set-tes An-noncent le moment heu-reux

Vc

B.C. (Basses du petit Chœur) 6 4 5 7 7 (Clavecin)

A: V E: V7

## (8) 8장

디안에 의해 이폴리트와 아리시는 결혼하게 되었고, 또한 아리시의 숲의 주민들은 새 지배자를 얻게 되었다. 이처럼 해피엔딩의 《이폴리트와 아리시》는 결혼과 왕의 탄생을 축하하기 위한 축제의 디베르티스망으로 끝난다. 이 디베르티스망은 백성들이 등장하는 행진곡을 시작으로, 5성부 합창, 디안의 노래, 4성부 합창, 샤콘느 춤, 아리에트의 에르, 1, 2 가보트 등의 화려한 들을 거리와 불거리를 제공하며, 마지막으로 이폴리트와 디안의 레시타티프, 그리고 디안의 에르로 종결된다(표 105 참조).

[표 105] 5막 8장의 구성

	마디	조성	내용
행진곡	1-27	A	아리시 숲의 거주자들의 등장
5성부 합창	1-27	A	백성들이 축제를 즐김



디안의 레시타티프 와 에르	1-56	a	디안은 새 지배자로 이폴리트를 세우며, 덕망 높은 이폴리트의 법 아래에서 행복할 것이라고 말함
4성부 합창	1-68	a	디안의 에르 반복 (덕망 높은 이폴리트의 법 아래에서 행복할 것임)
샤콘느	1-121	a-A	춤
아리에트	1-73	A	한 여성의 목동은 디안을 경의함
1 가보트	1-16	A	2박의 춤
2 가보트	1-18	a	2박의 춤
이폴리트와 디안의 레시타티프	1-30	C-G-d	이폴리트는 아버지와 함께 기쁨을 나누려 하지만 디안은 데스탕이 이를 막았다고 말함
디안의 에르		C	새 시대를 열기 위해 덕 있는 왕을 세움

8장은 이미 이전 장에서 짧게 제시된 음악인, 아리시 숲의 주민들이 등장하는 행진곡(Marche)으로 시작된다. 이 곡에는 오보에와 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티누에 처음으로 두 대의 뮌제트가 사용된다. 뮌제트는 1668년 전까지만 해도 유행하던 악기였으나 “연약하고 세련되지 못한” 모습으로 비추어졌다.<sup>314)</sup> 그러나 이 악기는 18세기 초 특별한 효과를 위해 1712년 데스투쉬의 《칼리로에》(Callirhoé)와 1716년 몽테클레르의 《여름 축제》(Les Fêtes de l'Été)와 같은 오페라에 처음 사용됨으로써 다시 등장하게 되었다.<sup>315)</sup> 하지만 루이 볼리우-메르메(Louis Bollioud-Mermet, 1709~1794)와 같은 보수주의자들은 뮌제트가 시골 음악에나 적당하기 때문에 극음악이나 합주곡에 도입되어 사용되는 것에 불만을 토로하기도 했다.<sup>316)</sup> 한편, 라모는 이 곡을 ‘뮌제트의 소리’가 나는 ‘행진곡’으로 지시함으로써, 목가적인 분위기와 순수한 아리시의 숲의 백성들을 묘사하고자 한 것으로 보인다.<sup>317)</sup> 이 곡은 A장조로, 행진곡임에도 불구하고 2박이 아닌 3박으로 구성되어 있다. 더욱이 뮌제트는 특정한 춤 형식을 가지지 않기 때문에 다양한

314) *Ibid.*, p.430.

315) *Ibid.*, p.430.

316) *Ibid.*, p.430.

317) *Ibid.*, p.431.

형식이 혼합되어 나타나는데,<sup>318)</sup> 이 곡은 A-B-A'-C-A"의 론도 형식으로 되어 있다(표 106 참조).

[표 106] 5막 8장 행진곡의 형식

	마디	구성	종지	셈여림
A	1-6	A	I	여리게
B	6-10	A	-V	여리게
A'	10-16	A	I	세게
C	16-21	A	-V	여리게
A"	21-27	A	I	세게

특히, 반복되는 A부분의 주제 선율은 제1위제트를 포함한 목관악기와 제2위제트를 포함한 현악기로 나뉘어 모방된다(악보 90 참조).

---

318) *Ibid.*, pp.430-431.

[악보 90] 5막 8장 중, 행진곡의 A부분, 마디 1-5

Marche 



Mus. *doux*

Hb. *doux*

Bons. *doux*

Vons. *doux*

Alt. *doux*

Velles.

B.C.

뮤제트의 연주에 맞추어 등장한 아리시 숲의 주민들은 이 소리에 맞추어 노래와 춤을 추며 축제를 즐기자고 노래한다. 이 가사에서 볼 수 있듯이, 두 개의 드쉬와 오토-콩트르, 타유, 그리고 바스의 5성부 합창은 앞서 연주된 행진곡에 맞추어 노래한다(표 107 참조).

[표 107] 5막 8장 합창의 구성

	마디	가사	내용	텍스처
A	1-6	1-4행	뮌제트의 연주에 맞추어 노래와 춤을 추자	모방적
B	6-10	5-6행	아름다운 노래 소리가 울려 퍼짐	호모포니
A	10-16	1-4행		모방적
C	16-21	7-8행	풀이 자라고 양이 그 풀을 뜯어 먹음	호모포니
A	21-27	1-4행		모방적

앞서 연주된 기악부분과 마찬가지로, 이 합창 역시 A부분은 모방적인 진행이 두드러지게 나타나는 반면, B와 C부분은 두 개의 드쉬와 오토-콩트르의 3성부만이 호모포니하게 노래한다. 이처럼, 반복되는 A와 삽입되는 B와 C는 음색과 음량, 그리고 텍스처로 분명하게 구분된다.

이후 8행의 디안의 노래가 이어진다. #에서 4의 조표로 바뀐 디안의 노래는 a단조로, 두 부분으로 나누어진다. 우선, 자신을 충실히 따른 백성들에 대한 보상으로 새 지배자를 주겠다는 1-4행은 바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래되는 2박자의 레시타티프 오르디네르이다. 이후 덕망 높은 왕으로 행복할 것이라는 그녀의 노래는 두 대의 플루트가 더해질 뿐 아니라, 보통빠르게(Modéré)의 3박으로 바뀌면서 에르가 된다. 부점 리듬이 빈번하게 나타나는 두 대의 플루트는 서로 모방적으로 진행한다. 한편, 오케스트라 반주는 디안의 노래의 종결부에 이르면 제외된다. 즉 디안은 자신의 목소리로만 “왕의 덕”을 노래함으로써, 그리고 “왕”의 가사를 화려하게 장식함으로써 가사를 강조하여 준다(악보 91 참조).

[악보 91] 5막 8장 중, 디안의 에르, 마디 48-56

D.  
C'est la ver - tu qui le cou - ron - ne

2ds vons  
et Clav.  
a:  
7 6 6 5 4 7 i  
V7 i

디안의 노래를 들은 백성들은 두 대의 플루트와 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콩티뉴의 반주가 수반되는 a단조의 4성부 합창으로 이에 응답한다. 디안이 준 덕망 높은 왕 때문에 행복할 것이라는 합창은 오케스트라 간주에 의해 두 부분으로 나뉘며, 다음의 표와 같이 다양한 텍스처가 나타난다(표 108 참조).

[표 108] 5막 8장 합창의 텍스처

마디	가사	조성	텍스처
1-6	1-2행 (왕의 법 아래에서 행복할 것임)	a	4성부 호모포니
6-15	1-2행	a-C	트리오 호모포니
15-32	3-4행 (덕망 높은 왕을 선택한 디안의 선택에 찬사를 보냄)	C-a	4성부 폴리포니
32-38	오케스트라 간주	C-G-e	
38-46	1-2행	e	4성부 폴리포니
47-63	3-4행	C-a	4성부-트리오-4성부
64-68	1행	a	드쉬 vs. 아래 3성부

4성부 합창은 호모포니와 폴리포니적 진행 뿐 아니라, 두 개의 드쉬와 오토-콩트르로 구성된 고음역의 3성부의 트리오를 통해, 음색적 다양성을 꾀하였다.

이어 춤곡인 샤콘느(Chaconne)가 나온다. 뮐리는 일반적으로 샤콘느를 음악비극을 종결짓는 마지막 춤곡으로 빈번하게 선택하였다.<sup>319)</sup> 라모는 비록 이 춤곡을 마지막 춤곡으로 두진 않았으나, 거의 종결부에 놓음으로써 뮐리의 전통을 어느 정도 의식한 것으로 보인다. 못갓춘마디로 시작하는 이 곡은 a단조의 우아한(Gracieusement) 3박으로, 두 대의 플루트와 두 대의 오보에, 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티넬에 의해 연주되며, 마디 49에서 조표가 4에서 #으로 바뀔 때 따라, 크게 두 부분으로 나누어 볼 수 있다(표 109 참조).

[표 109] 5막 8장 샤콘느의 구성

	마디	조성
A	1-49	a
B	49-121	A

우선, a단조인 A부분은 바스 콘티넬이 A-B-[G]-C-D-E-E-A의 베이스 유형을 반복하는 동안, 플루트와 오보에, 그리고 제1바이올린이 특징적인 부점 리듬이 나타나는 주요 선율을 연주한다(악보 92 참조).

---

319) *Ibid.*, p.440.

[악보 92] 5막 8장 중, 샤콘느, 마디 1-5

Gracieusement

Fl. (doux) tr

Hb. (doux) tr

Bons

Vons (doux) tr

Alt. (doux)

B.C. (doux) tr

a: V i

한편, A장조인 B부분은 A부분과 유사한 베이스 유형과 부점 리듬의 선율 유형을 사용하지만, 모방적인 텍스처가 빈번하게 나타남으로써, 보다 더 화려하게 장식된다.

샤콘느에 이어 한 여성의 목동이 노래하는 ‘아리에트: 나이트게일의 에르’(Ariette: Air du Rossignol)가 뒤따른다. 아리에트는 이탈리아의 장식적인 다카포 아리아를 모방하여 만든 것으로, 이 노래는 라모의 《이폴리트와 아리시》 가운데 가장 화려한 에르이다.<sup>320)</sup> 4행의 가사로 나이트게일마저도 디안에게 아름다운 지저귀리로 찬양을 바친다는 이 곡은 두 대의 플루트와 두 대의 바이올린에 의해 반주되며, A장조의 3박으로 다카포 형식으로 되어 있다(표 110 참조).

320) *Ibid.*, p.443.

[표 110] 5막 8장 아리에트: 나이팅게일의 에르 형식

	가사	마디	조성	반주
A	1-2행 (나이팅게일이 우리들의 목소리에 응답함)	1-55	A-E-A	플루트, 바이올린
B	3-4행 (디안에게 경의를 바침)	55-73	f#-c#	바스 콘티뉴
A	1-2행	1-55	A-E-A	플루트, 바이올린

A부분은 오케스트라 반주 위에서 A장조와 그 관계조 안에서 화려하게 장식되는 반면, B부분은 바스 콘티뉴의 반주 위에서 f#단조와 c#단조와 같이 단조에서 비교적 음절적으로 나타난다. 특히, 이 에르는 앞에서 이미 밝힌 바처럼, 새의 지저귀를 모방하는 화려하고 장식적인 선율이 오케스트라와 성악에서 빈번하게 나타나는데, 그 대표적인 예 중 하나가 A부분의 종결 가사인 “지저귀”(ramages)이란 가사에서 나타난다(악보 93 참조).

[악보 93] 3막 8장 중, 아리에트, 마디 12-19

Fl.

Vons.

la B.

ceur devosra - ma ges!

위의 악보에서 볼 수 있듯이, 성악은 마치 플루트와 대결하듯이 보다 화려하게 노래한다.

이후, 이 음악비극의 마지막 춤곡인 두 개의 가보트가 덧붙여진다. 첫 번째 가



보트는 A장조의 매우 빠른(Très vite) 2박으로, 못갓춘마디로 시작된다. 오보에와 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티누에 의해 연주되는 이 곡은 종지형에 따라 두 부분으로 구성되며 각 부분은 반복된다. 그러나 이 두 부분은 종지형만 다를 뿐 거의 유사한 음악적 주제를 가지고 있다(표 111 참조).

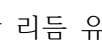
[표 111] 5막 8장 첫 번째 가보트의 형식


	마디	조성
A	1-8	A: -V
A'	8-16	A: V7-I

두 번째 가보트는 2박의 a단조로, 두 대의 플루트와 바순, 그리고 현악기와 바스 콘티누에 의해 진행된다. 첫 번째 가보트와 같이 못갓춘마디로 시작되며, 조성에 따라 각기 반복되는 두 부분으로 나누어 볼 수 있다(표 112 참조).

[표 112] 5막 8장 두 번째 가보트의 형식

	마디	조성	종지
A	1-8	a-C	V7-I
A'	8-16	C-a	V7-i

A부분은 a단조에서 C장조로 전조되어 완전종지되는 반면, B부분은 이와 반대로 진행된다. 그러나 두 부분 모두 유사한 리듬 유형()을 지속한다.

5막 8장은 이폴리트와 디안의 대화로 종결된다. 먼저, 아리시의 숲의 새 왕이 된 이폴리트는 C장조의 레시타티프 오르디네르로 아버지와 함께 이 기쁨을 나누고 싶어 한다. 이에 디안은 빈번한 전조가 발생하는 레시타티프 오르디네르로, 데스탕이 이를 막는다고 대답한다. 이후 그녀는 C장조로 되돌아와, 신들이 새 시대를 열기 위해 덕 있는 이폴리트를 왕으로 세웠음을 알린다. 이 노래는 두 대의 플루트와 두 대의 바이올린이 수반되는 3박의 에르로, 두 대의 플루트에서는 부점 리듬()이 빈번하게 나타난다. 특히, 라모는 디안을 가장 높은 성부인 드쉬로 설정했음에도 불구하고, 기초저음을 비교적 자주 부여함으로써, 또한 종결음으로 저음인 ‘C’음을 노래하게 함으로써, 이 극에서 ‘기초’의 역할을 하는 디안을 나타내고자 한 것으로 보인다(악보 94 참조).

[악보 94] 5막 9장 중, 디안의 에르, 마디 24-30

Fl.

Vons.

D.

(doux)

Dieux à don-ner des Rois Par qui de la ver-tu le siè-cle re-com-men-ce.

C: I

V I

비록 신이지만, 그럼에도 불구하고 여성에 기초저음을 부여하는 것은 앞서 아리시에서 살펴본 것처럼, 그동안 가부장적인 체제 안에서 희생하던 여성의 역할에 대한 변화로, 이는 여성의 지위 뿐 왕과 권위에 대한 당대 사회의 변화하는 시선을 반영한 것으로도 볼 수 있을 것이다.<sup>321)</sup>

지금까지 살펴본 것처럼, 라모는 뮐리가 정립한 음악비극의 전통에 따라, 그리고 “프레라미스트”의 변화에 따라, 또한 펠르그랭에 의해 제시된 대본에 따라, 《이폴리트와 아리시》를 작곡해 나갔다. 우선, 그는 펠르그랭의 대본을 음악으로 잘 구현해 냈다. 한 예로, 라모는 새로운 등장인물이 나올 때마다 프렐류드를 통해 그들의 성격과 특징을 묘사하려 했다. 프롤로그의 3장과 2막 2장을 여는 프렐류드는 장조의 장엄한 부점 리듬으로 시작되는데, 이는 주피터와 지옥의 왕인 플뤼톤의 위엄을 나타내 준다. 또한 빠른 음가로 상·하행 진행하는 2막 5장의 프렐류드는 날개 달린 모자와 날개 달린 신을 신고 지상에서부터 지하까지 자유자재로 빠르게 넘나드는 메르큐리의 등장을 묘사할 뿐만 아니라, 플루트가 좁은 음역 안에서 빠르게 상·하행 진행하는 5막 7장의 프렐류드는 작은 바람의 신인 제피르의 등장을 암시한다. 이 외에도 라모는 펠르그랭이 지시한 지문들, 예를 들어

321) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.11.

“천둥소리”, “트럼펫 소리”, “호른 소리”나 “아름다운 합주” 등 뿐 아니라, “강렬한 빛”이나 “꽃들이 디안의 백성들을 묶는다” 등을 음악으로 표현하고자 했다. 또한 라모는 극의 분위기나 전개에 따라 화성과 종지를 사용했는데, 이는 지옥으로부터 테제가 귀환 중임을 나타내기 위해 딸림화음으로 불완전하게 종지하는 2막의 종결부에서 잘 드러난다. 이와 같이 라모는 펠르그랭의 대본을 충실히 따르며 음악을 작곡해 나갔다. 그러나 이 역시 쥘리가 정립한 음악비극의 모범 안에서 이루어진 것이다.

라모는 쥘리의 전통에 따라 프랑스 서곡으로 음악비극을 개시하였을 뿐 아니라, 극의 연속성을 방해하지 않기 위해 에르를 최대한 제한하며 쥘리에 의해 만들어진 표현적인 레시타티프를 주로 사용했다. 특히, 등장인물들의 내밀한 감정이 드러나는 긴 모놀로그는 각 막의 시작이나 끝에 배치함으로써 극의 전개를 최대한 해치지 않고자 했으며, 극의 중간에 나오는 에르는 비교적 짧거나 레시타티프와 유사하게 진행시켜 레시타티프로의 이행을 자연스럽게 돕도록 했다. 이와 같이 제한된 음악은 합창과 에르, 그리고 춤 등이 있는 디베르티스망으로 대체되었다. 라모는 청중들의 여흥적 욕구를 만족시키기 위한 디베르티스망에 당대에 특히 인기 있었던 가보트와 미뉴에트, 그리고 리고동 외에도 춤 이름이 붙어 있지 않지만 극과 긴밀하게 연결되어 있는 “지옥의 에르”나 “선원들의 에르”와 같은 다양한 춤을 삽입하였다. 또한 5막 8장의 마지막 디베르티스망에는 이탈리아의 영향을 받아 “프레라미스트”때 나타난 프랑스의 기교적인 에르인 아리에트가 나오기도 한다. 이처럼 라모는 《이폴리트와 아리시》에서 펠르그랭의 대본과 쥘리의 전통, 더 나아가 “프레라미스트”의 특징들까지도 반영했다.

하지만, 그가 여기에만 그친 것은 결코 아니었다. 라모는 이전보다 더 확장된 음악적 표현으로 자신만의 혁신을 드러내고자 했다. 특히, 이는 조표와 조성, 그리고 화성과 더불어 관현악법에서 두드러지게 나타난다. 우선, 그는 1막 4장의 페드르의 분노와 3막 3장의 이폴리트의 격분, 그리고 2막 4장의 테제의 기원과 4막 4장의 페드르의 마지막 모놀로그 등에서와 같이, 등장인물의 격앙된 감정을 묘사하기 위해 보다 더 확장된 오케스트라를 사용하였다. 특히, 오케스트라는 천둥과 번개, 지진, 그리고 파도의 일렁임을 비롯하여 4막 3장에서 나오는 거센 바람과 폭풍 등과 같이 자연 현상을 비교적 사실적으로 묘사함으로써, 등장인물의 격해진 감정이나 긴장감 넘치는 극의 분위기를 고조시켜 나갔다. 이 외에도 라모는 빈번하게 사용되는 불협화성과 더불어 엔하모닉 전조와 같은 먼 조로의 전조

를 통해 등장인물이 느끼는 공포를 청자에게도 경험시켜 주고자 했다. 이는 이 음악비극의 가장 혁신적인 부분이라 할 수 있는 2막 4장의 레 트와 파르케의 3중창과 바다에서 무시무시한 괴물이 등장하는 4막 3장에서 두드러지게 나타난다. 레 트와 파르케는 지옥을 떠나려는 테제에게 참혹한 미래를 예언하는데, 여기에서 7마디 동안 g-f#-f-e-e b -d와 같이 6번의 엔하모닉 전조를 통해 공포감이 강화된다. 라모는 이 외에도 조표를 통해서도 극적 분위기를 전달하고자 했다. 지옥에서 벌어지는 2막은 주로 b 영역에서 나타나는 반면, 이폴리트와 페드르 간의 대화로 이루어져 있는 3막 3장은 극의 분위기에 따라 #에서 b, 그리고 b 으로 조표가 변화된다. 즉 라모는 이폴리트와 페드르가 우호적인 대화를 나눌 때에는 #조표로, 중립적인 분위기 일 때에는 b 조표로, 마지막으로 페드르가 이폴리트를 향한 부정한 사랑을 드러냄으로써 대립이 절정에 달할 때에는 b 조표로 설정한 것이다.

이와 같이 라모는 조표와 조성, 그리고 화성과 더불어 관현악법을 통해서 대본의 평면성을 뛰어넘고자 했다. 특히, 조표와 조성은 라모가 자신의 이론서에서 과학적으로 새롭게 체계화하고자 한 것으로, 이를 통해 등장인물들에게 주어진 음악을 살펴보면, 이 작품 속에 담겨져 있는 라모의 생각을 보다 더 깊게 조망하여 볼 수 있을 것이다. 그리고 이는 다음 장에서 보다 상세히 고찰하여 보고자 한다.

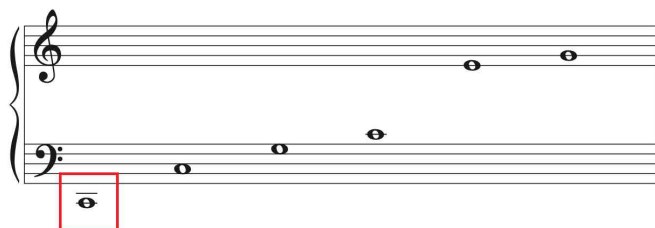
## IV. 주요 등장인물의 조표와 중심 조성으로 살펴 본 계몽주의

라모는 그의 첫 음악비극인 《이폴리트와 아리시》를 뮐리에 의해 정립된 음악비극의 전통과 펠르그랭의 대본에 맞추어 작곡하였다. 그러나 그는 풍부하고 혁신적인 음악으로 뮐리 뿐 아니라 “프레라미스트”와의 차별성을 첫 작품에서부터 분명하게 보여주었다. 그는 다양한 조표와 조성, 그리고 화성을 극적 전개에 맞추어 대담하게 사용하였다. 특히, 조표의 사용은 이미 앞 장에서 살펴 본 바와 같이, 이 작품에서 두드러지게 나타난다. 라모는 2막의 지옥의 장면을 주로  $b$  조표 안에서 진행시켰을 뿐만 아니라, 이폴리트와 페드르의 대화가 나타나는 3막 3장을 세 개의 조표를 통해 극적 상황을 반영하고자 했다. 이처럼, 라모가 이 음악비극에서 조표와 조성을 어떻게 사용했는지를 살펴보는 것은 매우 흥미롭고도 중요하다.

조표와 조성은 라모에 의해 새롭게 정의되었다. 라모는 이를 이전의 이론가들이 사변적으로 논의했던 것과는 달리, 이성적이고 합리적으로 설명하고자 했다. 우선, 조표는 중세 시대 이래로 3가지 헥사코드에 의해 생겨났다. C와 G, 그리고 F로 시작하는 3가지의 헥사코드는 모두 동일한 음정 관계를 가져야 함에 따라, G 헥사코드에는 각진 사각형이, 그리고 F 헥사코드에는 둥근 모양이 붙게 되었다. 그리고 이 모양에 따라 G는 ‘딱딱한’ 헥사코드(hexachordum durum)로, 그리고 F는 ‘부드러운’ 헥사코드(hexachordum molle)로 불리며,  $\sharp$ 과  $\#$ , 그리고  $b$ 의 특징이 규정되었다. 이와 같이 생김새에 따라 자의적으로 성격이 규정된 조표는 라모에 의해 보다 더 과학적으로 설명되었다.

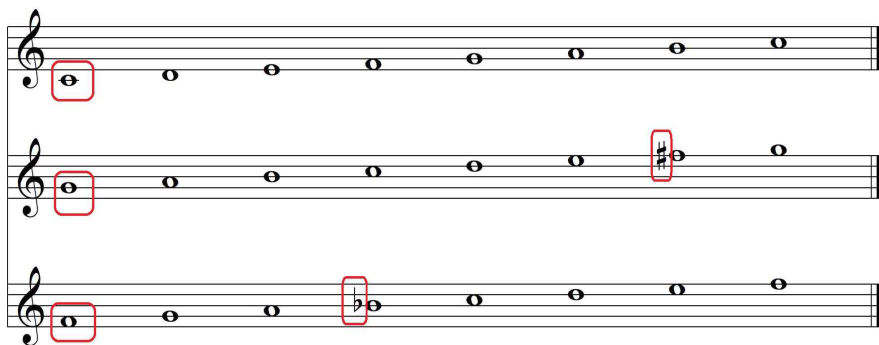
그는 모노코드의 분할이나 소리체에 의해 C-C(8도)-G(12도)-C(15도)-E(17도)-G(19도) 등의 순서로 음이 생성된다는 사실을 발견하였다(악보 95 참조).

[악보 95] 소리의 생성



생성원인 ‘C’음과의 옥타브 관계를 제외하고 가장 먼저 발생하는 것은 그 보다 12도 위인, 즉 5도 위의 ‘G’음으로, 이 음을 기초음으로 하여 모드를 만들면 #의 조표가 부가된다(악보 96 참조).

[악보 96] C, G, F음의 기초음에 따른 모드



한편,  $\flat$  조표가 붙는 F장조의 기초음인 ‘F’음은 모노코드의 분할이나 소리체에서 직접 생성되는 것이 아니다. 이 음은 생성원인 ‘C’에서 5도 아래로 하행한 것으로, C-G의 딸림음 관계를 인위적으로 전위한 것으로 볼 수 있다. 혹은 이는 세 번째와 네 번째 생성음인 G-C의 4도 관계에서 유추하여 볼 수도 있을 것인데, 이 역시 가장 근본이 되는 C음에서 직접적으로 생성된 것이 아니기 때문에, 이 또한 자연적인 것은 아니다. 이에 따라 라모는 1757년에 발표한 이론서 『음악에 대한 본능과 그것의 원리에 대한 관찰』에서, 조표에 대해 다음과 같이 언급하였다.

♯과 ♯은 힘, 활력, 기쁨의 특징을 가지고, ♭은 약함, 부드러움을 나타낸다.<sup>322)</sup>

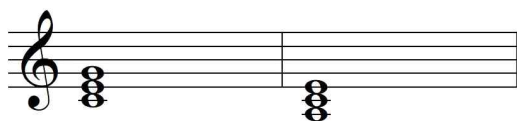
자연적으로 발생하는 ♯과 ♯은 힘과 활력으로 밝고 긍정적인 특징을 지니는 반면, 인위적으로 발생하는 ♭은 약하고 부드럽고 슬픈 감정을 지닌다는 것이다. 이처럼 각 조표가 가지고 있는 특성은 라모나 그 이전 시대의 이론가들이나 거의 유사하나, 이를 추론해 내는 과정은 분명한 차이를 보인다.

한편, 라모는 이보다 앞서 이와 유사한 원칙을 적용하여, 장조와 단조 역시 설명했다. 그는 1722년에 발간된 자신의 첫 이론서인 『화성론』에서 다음과 같이 말한다.

장3도가 활발하고 즐겁기 때문에 장조가 이러한 성격을 가지는 반면, 단3도는 부드럽고 슬프기 때문에 단조는 이러한 특징을 가질 것이다.<sup>323)</sup>

이는 『화성론』 2권의 24장 「모드와 조의 특징에 관하여」(De la propriété des Modes et des Tons)에서 보다 더 구체화된다. 장조의 으뜸화음은 C-E의 장3도와 C-G의 완전5도로 이루어진 반면, 단조의 으뜸화음은 A-C의 단3도와 A-E의 완전5도로 이루어져 있다(악보 97 참조).

[악보 97] C장조와 a단조의 으뜸화음



이처럼 장조와 단조는 으뜸화음이 갖는 3도에서 차이를 보인다. 더욱이 장3도의 C-E는 모노코드의 분할에서 4번째와 5번째의 생성 순서에 따라 자연적으로 발생하는 반면, A-C의 단3도는 ♭과 유사하게 그렇지 않다.<sup>324)</sup> 따라서 장조는 장3도

322) Rameau, *Observations sur notre Instinct pour la Musique, et sur son Principe*, p.xiii.

323) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.55.

324) 단3도는 모노코드의 분할이나 소리체에 의해 5번째(E)와 6번째(G)에 생성되는 것이지

의 ‘밝고 즐거운’ 성격을, 그리고 단조는 단3도의 ‘부드럽고 슬픈’ 성격을 지니게 된 것이다. 더 나아가 라모는 각 조성에 따른 독특한 성격도 다음과 같이 규정짓기도 했다(표 113 참조).

[표 113] 라모가 규정한 각 조성의 성격<sup>325)</sup>

모드	성격
C, D, A 장조	즐거움, 축하
F, B $\flat$ 장조	폭풍, 분노
G, E 장조	우아함, 상냥함, 즐거움
D, A, E 장조	장엄함, 위엄, 기품, 웅장함
d, g, b, e 단조	다정함, 애정, 달콤함
c, f 단조	다정함, 비탄
f, b $\flat$ 단조	애절함, 애통함

라모는 자신의 이론적 체계 뿐 아니라, 건반악기의 연주자이자 작곡가로서의 경험을 토대로 조표와 조성이 가지는 성격을 설명하고자 했다. 이 외에도 그는 기초 음에서 상행하는 선율이 자연적으로 생성됨에 따라, 상행하는 선율이 하행하는 것보다 더 밝은 특징을 지닌다고 여기기도 했다.

따라서 본 장은 라모에 의해 위계가 정해지고 그 특징이 부여된 이론을 바탕으로, 《이폴리트와 아리시》에 나오는 주요 등장인물들, 즉 프롤로그에서 극렬하게 대립하는 두 신인 디안과 라무르, 한 남자를 둘러싸고 서로 다른 사랑을 보여주는 아리시와 페드르, 그리고 부자지간임에도 불구하고 서로 다른 덕을 추구함으로써 대비되는 모습을 보여주는 이폴리트와 테제가 어떤 조표와 어떤 조성을 가지는지 세밀하게 분석하여 보고자 한다. 그리고 이를 통해, 이 음악비극에서 작곡가 라모가 지지하는 인물이 누구인지, 그리고 그 인물이 계몽주의적 사상과 이상

---

만, 이는 기초 저음에서 직접적으로 생성되는 것이 아니기 때문에 자연적이지 않다. 더욱이 라모는 단3화음(A-C-E)을 과학적으로 증명해 내기 위해 평생에 걸쳐 노력했다. 높은 음의 현을 튕기면 낮은 현도 함께 진동한다는 공진이론(sympathetic resonance)과 2가지 근원에서 단3화음이 생성된다는 co-generation 이론을 만들었으나, 이 모두 과학적으로 틀렸다. 결국 그는 자연적인 근원을 가지고 단3화음을 만드는 것에 실패하였는데, 이는 오늘날까지도 자연적으로 증명되지 못하고 있다.

325) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.



을 어떻게 드러내는지 고찰하여 보고자 한다.

## 1. 디안과 라무르를 통해 본 이성과 감정 간의 관계

《이폴리트와 아리시》의 상층부에는 두 신인 디안과 라무르 간의 대립이 나타난다. 특히 이는 프롤로그에서 두드러진다. 프롤로그는 디안이 지배하는 에리망트의 평화로운 숲에 라무르가 침범하는 것으로 사건이 전개 된다. 라무르는 데스탕에 의해 일 년 중 단 하루, 그러니까 본 극이 진행되는 바로 그 날 디안의 숲에 대한 통치권을 얻게 된다. 이에 따라 디안에 의해 질서 있게 통제되던 숲은 라무르에 의한 사랑의 감정으로 혼란스러워진다. 더욱이 이는 본 극의 갈등을 유발시키는 핵심적인 원인이 된다.

이처럼 디안과 라무르는 서로 맞선다. 라무르가 사랑의 신으로 ‘감정’을 상징한다면, 디안은 이에 대비되는 ‘이성’을 나타낸다고 볼 수 있을 것이다. 디안은 “빛나는 것”, 혹은 “비추는 것”을 의미하는 ‘달의 여신’이자 ‘숲의 여신’으로, 일반적으로 변덕스럽고 광기 있는 모습으로 그려졌으나, 에페즈(Éphèse)의 신전에 있던 동상에 의하면 그녀는 ‘자연의 상징’(symbole de la Nature)으로 여겨지기도 했다.<sup>326)</sup> 특히, 그녀의 이름에 내포되어 있는 ‘빛’이나 ‘숲’, 그리고 ‘자연’은 18세기 계몽주의 시대에 중요한 개념이었다. ‘계몽’으로 번역되기도 하는 ‘빛’은 그 자체로 ‘이성’을 가리켰고, ‘숲’이나 ‘자연’은 “계몽철학자”들로 하여금 과학적 원리를 발견하게 해 주는 주된 토대 가운데 하나였다.

더욱이, 디안은 대본에 따르면, 숲의 백성들을 “법 아래에서 통제하는”(d'être sous les lois) “좋은 군주”(cette aimable souveraine)로서 세상을 “평화롭게 지배한다”(je fais régner la paix). 그녀는 백성들을 “담담하게 동요되지 않게”(gardent leur indifférence) 하고, 부당하더라도 “법을 따르며”(aux lois du sort il faut que j'obéisse), 위협에 처한 사람들을 “보호”(C'est à moi de les secourir)하고 “왕을 세운다”. 이 외에도 1막 3장에 나오는 디안의 대역사제가 라무르를 가리켜 “이성이 부족한 사람들에게나 당신의 감정이 매력적이지요”(Tes

326) Denis Diderot, “DIANE”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol.4 (1754), p.942a.

alarmes / Ont des charmes / Pour qui manque de raison)라고 말한 것에서 유추하여 볼 수 있듯이, 디안은 ‘이성적인 사람’이 섬기는 신이다. 이와 같이 디안은 라무르의 ‘감정’에 대항하여 ‘이성’을 표징한다고 볼 수 있을 것이다.

그리하여 본 장에서는 작곡가 라모가 ‘이성’과 ‘감정’으로 각기 치환할 수 있는 디안과 라무르를 어떠한 조표와 조성으로 처리하였는지 분석하여 봄으로써, 그것이 두 개념을 어떻게 사고하였는지 살펴보고자 한다.

## 1) 이성의 여신, 디안

디안은 《이폴리트와 아리시》의 중요한 등장인물 중 하나로, 다른 신들과는 달리, 프롤로그 뿐 아니라 본 극에서도 중요하게 나타난다(표 114 참조).

[표 114] 《이폴리트와 아리시》의 디안의 등장

막	장	음악 구성	내용
프롤로그	1장	에르, 레시타티프	디안은 숲의 거주자들을 축복하는 반면, 라무르와 대립함
	2장	레시타티프, 에르, 라무르와 듀오	디안은 라무르와 대립하며, 주피터에게 라무르의 죄를 고함
	4장	모놀로그	디안은 데스탕의 법을 따를 것이지만, 이폴리트와 아리시를 보호할 것임을 약속함
1막	5장	레시타티프	디안은 여사제, 페드르, 아리시에게 각각 이야기 함
5막	5장	디안의 에르	디안은 순결한 자신의 백성들을 축복함
	6장	레시타티프	디안은 아리시에게 곧 배우자를 만나게 될 것이라고 말함
	7장	레시타티프	디안은 이폴리트와 아리시를 만나게 해 줌
	8장	레시타티프, 에르	디안은 아리시 숲의 새 왕으로 이폴리트를 세움

디안은 프롤로그에서 자신의 숲에 침입한 라무르에 대항하며, 자신을 따르는 님프들과 백성들을 보호하고자 한다. 그러나 그녀는 결국 데스탕의 법에 따라 단 하루 동안 라무르의 통치권을 허락해 주고, 곧 위험에 처할 이폴리트와 아리시를 보호하겠다고 약속한다. 이는 본 극의 전개를 예비하는 것으로, 이후 그녀는 이 약속을 지키기 위해 1막과 5막에 직접 등장한다. 이처럼 디안은 신들의 세계를 다룬 프롤로그 뿐 아니라, 본 극의 결정적인 상황에 등장함으로써 극을 해결해 나가는 중심 역할을 한다.

디안은 먼저, 프롤로그의 첫 장에 등장한다. 그녀는 자신을 찬양하는 님프와 숲의 주민들의 뒤를 이어 무대 위에 나온다.

Sur ces bords fortunés je fais régner  
la paix  
Qu'elle verse sur vous des douceurs  
éternelles,  
Ah! vous ne la perdrez jamais  
Si vous m'êtes toujours fidèles.

이 행운의 기슭에서, 내가 평화를  
준다네!  
너희들에게 영원한 즐거움을 주는  
아! 너희들은 결코 이 평화를  
잃어버리지 않을 것이라네  
내게 항상 충성을 다 한다면.

디안은 자신을 따르는 자들에게 “충성만 한다면 결코 영원한 낙인 평안을 잃지 않을 것이다”라고 말한다. 이 노래는 3박자의 에르로, 플루트와 제2바이올린에 의해 반주된다(악보 98 참조).

[악보 98] 프롤로그 1장 중, 디안의 에르, 마디 1-5

(Assez lent)

Fl. (doux)

D. (doux)

2ds Vons (avec le clavecin)

D:

Sur ces bords for-tu-nés je fais ré-gner la paix! Qu'elle

이 에르는 #의 조표가 붙은 D장조에서 노래된다. D장조는 라모의 『화성론』에 의하면, “즐거움, 크게 기뻐함, 장엄함, 기쁨”을 나타내는 조성<sup>327)</sup>으로, 이는 샤르팡티에의 『작곡의 규칙』(Règles de composition, c.1692)이나 마송의 『신 논서』(Nouveau Traité, 1697), 그리고 장 루소의 『분명한 방법론』(Méthode claire, Paris, 2/1683)에서도 비슷하게 규정되었다.<sup>328)</sup> 더욱이 마테존은 『새로이 단장한 오케스트라』(Das Neu-eröffnete Orchestre, 1713)에서 플루트와 바이올린에 의해 반주되는 D장조를 “섬세하고 우아함”을 드러낸다고 밝혔다.<sup>329)</sup> 이처럼, 디안은 플루트와 바이올린의 반주가 있는 D장조에서 처음 등장함으로써, 장엄한 기쁨을 지닌 섬세하고 우아한 여신으로 자신을 따르는 자들에게 평안과 즐거움을 준다.

한편, 디안은 2장에서 라무르가 자신의 평온한 숲에 쳐들어오게 되자, 당장 떠나라고 명령한다.

327) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.

328) Steblin, *Key Characteristics in the 18<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Centuries a Historical Approach*, p.60.

329) Johann Mattheson, *Das Neueroeffnete Orchestre*, Part III, chapter II. (김영란, “18세기 정서론과 마테존”, 『음악과 민족』 제12호 (1996. 11) p.274 재인용.)

Va, fuis, ton seul aspect vient      떠나라, 도망가라, 너의 모습만으로도 나의  
redoubler ma haine.      증오가 더 심해진다.

이는 앞의 에르와 동일한 D장조에서 노래되다가 완전종지된다(악보 99 참조).

[악보 99] 프롤로그 2장 중, 디안의 레시타티프, 마디 9-11

D.      -cher? Va, fuis, on seul as      - pect vient redoubler ma      hai - ne

B.C.      4      6      6      7

D:      V<sub>7</sub>      I

그러나 라무르가 쉽게 물러서지 않자, 그녀는 라무르를 향해, 결코 자신의 백성들을 사랑의 사슬로 결박할 수 없다고 말한다.

Enchaîne à ton gré l'univers,      너는 세상을 제멋대로 속박하지만,  
Mais respecte ces bois où je tiens mon      그러나 나의 지배지인 이 숲을 간섭하지  
empire.      마라.  
Non, les coeurs que Diane inspire      아니, 디안이 인도하는 사람들을  
Ne porteront jamais tes fers.      너는 결코 사슬로 묶을 수 없을 것이다.

이는 G장조의 3박의 에르로, 바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래된다(악보 100 참조).

[악보 100] 프롤로그 2장 중, 디안의 에르, 마디 32-36

(Air)  
(Modéré)

D.

B.C.

G:

G장조는 D장조의 5도 아래에 위치한 버금딸림음조로, D장조와 가까운 관계조이다. 한편, 이 노래는 에르임에도 불구하고, 마치 레시타티프처럼 오직 바스 콩티뉴의 반주 위에서 음절적이고 낭송적으로 노래된다. 특히, 이는 화려한 선율로 장식되는 라무르의 에르의 바로 뒤에 나오므로써, 디안과 라무르의 성격을 음악적으로도 뚜렷이 대조시켜 준다. 다시 말해 디안은 라무르가 화려한 선율로 ‘감정’을 드러내는 것과는 달리, 주로 음절적이고 낭송적으로 노래함으로써 ‘이성적’으로 ‘말’을 한다.

디안은 자신의 경고에도 불구하고, 라무르가 쉽게 물려서지 않자, 최고의 신이자 자신의 아버지인 주피터에게 그를 고발한다.

Arbitre souverain du ciel et de la terre,	하늘과 땅의 최고 권한을 가진 지배자여,
Dieu puissant dont je tiens le jours,	당신 덕분에 제가 태어났지요.
Pourras-tu souffrir que l'Amour	당신은 참을 수 있나요? 라무르가
Jusqu'aux lieux où je règne ose	감히 제가 통치하는 곳까지 쳐들어 온
porter la guerre?	것을요?
C'est toi qui m'as donné l'empire des forêts	숲의 나라를 제게 주셨으니
Et tu dois soutenir les dons que tu	당신은 제가 이들을 지킬 수 있게
m'as faits.	도와주어야만 해요.

주피터에 의해 숲의 지배권을 갖게 된 디안은 라무르로부터 위협에 처한 자신의 숲을 지킬 수 있게 도와달라고 청한다. 그녀는 장중한 2박자의 오케스트라 반주 위에서 G장조로 위엄 있게 노래한다(악보 101 참조).

[악보 101] 프롤로그 2장 중, 디안의 레시타티프 오블리제, 마디 93-97

Score for Diana's recitative, measures 93-97. The score is for five parts: Vons, Vons, Alt., D., and B.C. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The Vons parts have a "double corde" instruction. The lyrics are: "Ar - bi - tre sou - ve - rain du ciel et de la ter - re, Dieu puis".

그러나 주피터는 데스탕에 의해 라무르가 단 하루 동안 디안의 숲에 대한 통치권을 얻었음을 전한다. 이에 디안은 다음 4장에서 신이 명령한 법에 순응할 것임을 밝히며, 위험에 처할 이폴리트와 아리시를 보호할 것임을 선언한다.

1행	Nymphes, aux lois du sort il faut que j'obéisse.	님프들이여, 나는 데스탕의 법을 따라야만 한다네.
2행	Je mets des aujourd'hui vos cœurs en liberté	오늘부터 너희들의 마음을 자유롭게 하는,
	...	
5행	Hippolyte, Aricie, exposés à périr,	이폴리트와 아리시는 죽을 위험에 당할 수 있다네.
6행	Ne fondent que sur moi leur dernière espérance.	그들의 마지막 희망이 나한테 달려 있다네.
	...	
8행	C'est à moi de les secourir.	[그들을] 보호할 수 있는 사람은 바로 나라네.

8행으로 이루어진 디안의 모놀로그는 바스 콩티뉴의 반주위에서 노래된다. 특히 이 노래는 A장조로, 2박과 3박이 교대로 나타나는 불안정한 박자 위에서 진행된다(악보 102 참조).

[악보 102] 프롤로그 4장 중, 디안의 모놀로그, 마디 1-5

D.  
Nym-phes, aux lois du sort il faut que j'o-bé-isse. Je mets dès au-jourd'-

B.C.  
hui vos cœurs en li-ber-té. Je ne dois pas, pour

A:  
hui vos cœurs en li-ber-té. Je ne dois pas, pour

A장조 역시 앞의 G장조와 유사하게 D장조와 가까운 관계조로, D장조와 비슷한 “즐거움과 위엄, 그리고 너그러움”<sup>330)</sup> 등의 밝은 분위기를 나타낸다. 그러나 A장조는 G장조와는 달리, D장조에서 5도 위로 상행한 딸림음조로, 버금딸림음조인 G장조보다는 보다 더 강하고 긍정적인 기분을 표현할 것이다. 디안은 최고의 신의 뜻에 따라 어쩔 수 없이 단 하루 동안 라무르의 통치를 허락할 수밖에 없지만, 끝에는 자신의 백성들, 즉 이폴리트와 아리시를 보호하고 ‘지배’할 것임을 단언한다.

이와 같이 디안은 프롤로그에서 D장조를 중심 조성으로 가지며, 가사의 내용에 따라 이의 관계조인 버금딸림음조의 G장조와 딸림음조의 A장조로 전조한다(표 115 참조).

[표 115] 프롤로그에서 디안의 조표와 조성

		내용	조표	조성
프롤로그	1장	디안이 숲의 백성들에게 라무르를 피하고 자신에게 충성하라고 명함	#	D장조
	2장	라무르에게 자신의 백성을 통치할 수	#	G장조

330) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.



		없다고 말함		
		주피터에게 라무르를 고발함	#	G장조
	4장	이폴리트와 아리시를 보호할 것을 말함	#	A장조

디안은 더욱이 앞에서 말한 바와 같이, 프롤로그에서만 등장하는 라무르와는 달리, 프롤로그 뿐 아니라 본 극인 1막과 마지막 5막에서도 중요한 역할을 맡는다. 우선, 1막 5장에서 그녀는 자신을 섬기는 여사제들의 청에 의해 하늘에서 내려온다. 여사제들은 이에 앞서 1막 3장에서 디안에게 경의를 바친다.

Rendons un éternel hommage

영원한 경의를 바치자.

A la divinité sur nos coeurs.

우리의 마음을 지배하는 여신께

여사제들의 합창은 오케스트라 반주 위에서 G장조로 노래된다(악보 103 참조).

[악보 103] 1막 3장 중, 여사제들의 합창, 마디 8-12

Fl. (f)

Hb. (f)

Bons (f)

Vons (f)

Alt. Hautes-Contre du petit chœur (f)

1a Gde P. coeurs.

1ers Dessus

LES PRÊTRESSES PETIT CHŒUR en duo Ren - dons un é - ter - nel hom - ma - ge

2ds Dessus Ren - dons un é - ter - nel hom - ma - ge

B.C. Taillies du petit chœur (Velles seuls)

G:

G장조는 디안의 D장조의 버금딸림음조로, 여사제들이 디안의 지배 ‘아래’(sous)에 있음을 암시해 준다. 한편, 그들은 4장에서 페드르가 강제로 아리시를 디안의 희생 제물로 바치려 할 뿐만 아니라, 신전과 제단을 위협하자 디안에게 도움을 청한다.

이 기도를 들은 디안은 5장에서 지상에 내려와 여사제들과 페드르, 그리고 아리시에게 차례대로 이야기를 한다. 우선 그녀는 불안해하고 있는 여사제들과 슬픔에 빠진 아리시를 향해 위로의 말을 건넨다.

여사제들에게

Ne vous alarmez pas d'un projet      너희들은 무모한 계획에 불안해하지  
téméraire,      마라!

아리시에게

Et toi, triste victime, à me suivre      그리고 너, 나를 충실하게 따르는,  
fidèle,      슬픔에 잠긴 희생자여,

그리고 이는 모두 g단조의 레시타티프로 노래된다(악보 104, 105 참조).

[악보 104] 1막 5장 중, 디안의 레시타티프 (여사제들에게), 마디 8-11

DIANE (aux Prêtresses)

D. Ne vous a-lar-mez pas d'un pro-jet té-mé - rai-re, Tran-quil les cœurs qui vi-vez sous ma

B.C. g:

[악보 105] 1막 5장 중, 디안의 레시타티프 (아리시에게), 마디 23-26

( à Aricie )

D. cœurs! Et toi, tris-te vic-time, à me sui - vre fi - dè-le, Fais tour-jours ex-pi

B.C. g:

g단조는 디안의 D장조와는 거리가 먼 조성으로, b 조표를 갖는다. b은 디안의

노래 가운데 처음으로 나타난 조표로, 라모는 자연적으로 발생되지 않는 이 조표를 자연적으로 발생하는  $\flat$ 이나  $\sharp$ 조표에 비해 부드럽고 약하며 덜 밝은 특성으로 규정지었다. 더욱이 g단조는 라모에 의해 “진지하고, 부드럽고, 다정한”<sup>331)</sup> 조성으로 특징지어지기도 했다. 이에 따라, 디안이 여사제들과 아리시에게 따뜻한 위로의 말을 부드럽게 건네고 있음을 추정하여 볼 수 있다.

특히 이 조성은 앞서 나온 디안의 여사제들이 G장조로 합창을 노래한 것과도 관련지어 볼 수 있을 것이다. 라모는 자신의 이론서에서 단조를 소리체에 의해 직접적으로 생성되는 것이 아니라 장조에 의존하여 발생하는 것으로, 즉 장조에 ‘종속되어’ 있는 조성으로 설명하였다.<sup>332)</sup> 따라서 g단조는 디안의 D장조의 버금 딸림음조이기도 한 G장조에 긴밀하게 연결되어 있다. 디안의 지배 ‘아래’에 있던 여사제들은 앞서 1막 3장과 4장에서 살펴보았듯이, G장조로 디안을 경배할 뿐 아니라 위험에 처하게 되자 그녀에게 도움을 청한다. 그리고 그 소리를 듣고 지상에 내려온 디안은 이의 관계 단조인 g단조로 그들을 위로하고 있는 것이다. 다시 말해, ‘신’인 디안이 자신의 지배 아래에 있는 ‘인간’에 맞추어, 부드럽고 다정하게 그들에게 위로의 말을 건네고 있는 것이다.

한편 디안은 이들과는 전혀 다르게 페드르를 대한다.

Toi, tremble, Reine sacrilège!

너는, 떨어라, 불경한 왕비여!

그녀는 B $\flat$  장조로, 페드르를 향해 두려워하라고 경고한다. 이 조성은 g단조의 관계조이긴 하지만 디안의 D장조와는 거리가 먼 조성으로, 라모 뿐 아니라 여러 음악가들에 의해 오랫동안 “폭풍과 분노”를 의미하는 것으로 여겨졌다.<sup>333)</sup> 이처럼 라모는 B $\flat$  장조를 통해 디안이 페드르에게 격노하고 있음을 나타냈는데, 이는 빈번한 불협화성으로 보다 더 강화된다(악보 106 참조).

331) *Ibid.*, p.157.

332) Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, p.199.

333) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.

[악보 106] 1막 5장 중, 디안의 레시타티프 (페드르에게), 마디 17-20

(à Phèdre)

D. *Toi, trem-ble, Rei-ne sac-ri - lê-ge! Pen-ses-tu m'ho-no - rer par d'in-jus-tes ri*

B.C. *B♭ :*

이와 같이, 디안은 1막 5장에 등장하여, 자신을 잘 섬기는 여사제들과 아리시에는 g단조의 부드러운 소리로 안심시켜 준 반면, 페드르에게는 분노를 나타내는 B♭ 장조와 불협화성으로 두려움을 유발시키고 있다(표 116 참조).

[표 116] 1막 5장에서 디안의 조표와 조성

	디안이 말하는 대상	내용	조표	조성
1막 5장	여사제들	불안해하지 말라고 함	b	g단조
	페드르	두려워하라고 경고함	b	B♭ 장조
	아리시	위로하여 줌	b	g단조

한편, 디안은 위에서 살펴 본 1막 5장에서 무대 위에 직접 등장하기 전에 1막 4장에서 음악으로 예비 된다. 이 장의 후반부에는 ‘프렐류드’(Prélude)와 ‘천둥’(Tonnerre)이라고 표기되어 있는 기악 부분이 나오는데, 특히 프렐류드에는 대본과 음악 간의 간극이 나타난다. ‘나팔 소리’라고 지시되어 있는 프렐류드는 이폴리트와 아리시로 인하여 분노한 페드르의 노래에 뒤따르는 것으로, 페드르는 왕의 명령에 반역한 자들을 향해 “끔찍한 신호로 나팔이 울리고(que la trompette sonne / Que le signal affreux se donne) 신전과 제단이 무너질 것”이라고 말한다. 즉 이 프렐류드는 페드르의 분노를 표현한 것으로 그녀를 수행하는 근위병들이 왕비의 명에 따라 나팔을 부르며 등장할 것임을 암시해 준다.<sup>334)</sup> 그러나 라모는 이 프렐류드를 b 조표의 F장조에서 노래하던 페드르와는

334) Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, p.339.

먼 조인 #조표의 D장조로 작곡하였다. 물론 D장조는 트럼펫 조성이기도 하지만, 앞에서 살펴본 것처럼 디안의 중심 조성으로, 이는 디안이 자신의 신전과 제단이 위험에 처하자 하늘에서 곧 내려올 것임을 알리는, 즉 여신의 심판의 나팔 소리로도 해석하여 볼 수 있을 것이다. 그리고 실제로 디안은 뒤따르는 천둥소리와 함께 신전에 내려와 1막 5장에서처럼 여사제들과 아리시, 그리고 페드르를 심판한다. 플루트, 오보에, 바순, 트럼펫, 팀파니, 그리고 현악기에 의해 10마디에 걸쳐 나타나는 이 프렐류드는 각각의 악기들이 D장조의 으뜸화음에서 폴리포니적으로 진행함으로써 점차 강해진다(악보 107 참조).

[악보 107] 1막 4장 중, 프렐류드, 마디 1-5

[illegible]

이후, 디안은 실제로 ‘천둥’과 함께 디안의 신전이 있는 지상에 내려온다. 이는 “천둥소리”와 더불어, “디안이 후광 속에서 내려온다”라고 적혀 있는 대본의 지문을 통해 명확히 알 수 있다. 4장을 종결하는 이 기악 부분은 G장조의 45마디의 긴 오케스트라로, 표현적인 관현악법이 특징적이다. 현악기는 32분음표로 빠르게 동음을 반복함으로써 천둥을 묘사해 주는 반면, 관악기는 날카로운 스타카티시모로 순차 하행 진행함으로써 번개와 같이 쏜살같이 이 땅에 내려오는 디안을 표현해 준다(악보 108 참조).

[악보 108] 1막 4장 중, 천둥소리, 마디 1-4

**Tonnerre**  
Animé

FL. TOUS

Hb. (pp)

Bons. TOUS

(pp)

Vons. très doux puis augmentez de force à chaque temps

(pp)

Alt. Unis. (pp)

(pp)

B.C. (pp)

G:

(f)

Unis.

(f)

fort

fort

fort

fort

fort

한편, 이 부분에 사용된 G장조는 이미 앞서 언급한 바와 같이 D장조의 버금딸림 음조로, ‘신’인 디안이 하늘에서 내려와 자신의 지배 ‘아래’에 있는 신전과 여사제



들에게 곧 나타날 것임을 암시하여 준다.

또한, 디안은 본 극이 종결되는 마지막 5막에 다시금 등장한다. 이 막에서 그녀는 이미 프롤로그에서 예시된 것처럼 보다 더 직접적으로 연인들의 문제에 개입한다. 그녀는 5막 5장에 처음 등장하는데, 이것은 앞의 1막과 유사하게 자신을 섬기는 목동들과 아리시의 기원이 있었기 때문이다.

Descendez, brillante immortelle,

내려오소서, 빛의 신이시여,

Régnez à jamais dans nos bois.

우리의 숲을 영원히 지배하소서.

아리시의 정원에 있는 그들은 디안을 “빛의 신”으로 칭하며, 그녀에게 이곳에 내려와 자신들을 지배해 달라고 청한다. 목동들과 아리시의 합창은 앞서 살펴 본 1막 3장과 4장의 디안의 여사제들과 동일하게 G장조에서 노래된다. G장조는 디안의 D장조의 버금딸림음조로, 목동들과 아리시 역시, 디안의 지배 ‘아래’에 있음을 암시해 준다.

이처럼 디안은 목동들과 아리시의 요청에 의해, 다음 5장에서 무대 위에 등장한다.

Peuples toujours soumis à mon  
obéissance,

Que j'aime à me voir parmi vous!

Je fais mes plaisirs les plus doux  
De régner sur des coeurs où règne  
l'innocence.

Pour dispenser mes lois dans cet  
heureux séjour,

J'ai fait choix d'un héros qui me  
chérit, que j'aime

Célébrez cet auguste jour!

Que pour ce nouveau maître ainsi  
que pour moi-même

Les plus beaux jeux soient préparés!

백성들은 언제나 내게 순종한다네.

내가 너희에게서 내 모습을 보는 것을  
얼마나 좋아하는지!

나는 아주 좋아한다네.

순수한 사람들을 지배하는 것을

이 행복한 곳에 나의 법을 주기 위해

나는 나를 지극히 사랑하는 한 영웅을  
선택했다네.

이 엄숙한 날을 거행해라!

이 새로운 지배자와 나를 위한

가장 아름다운 연회를 준비해라!

Allez en prendre soin!

연회에 신경을 잘 써라!

(아리시에게)

Vous, nymphe, demeurez!

당신, 님프여, 여기 남아 있어라!

디안은 자신을 잘 섬기는 죄 없는 백성들로 인하여 기쁘다. 그리고 그녀는 이에 대한 상으로, 덕망 높은 새 왕을 주겠다고 말하며 이를 축하하는 즐거운 연회를 준비하라고 명한다. 이 가사는 프롤로그에 나오는 디안의 첫 에르와 유사하게, 부점 리듬이 빈번하게 나오는 두 대의 플루트와 제1바이올린의 반주에 맞추어 3박의 D장조로 음절적이고 낭송적으로 노래된다(악보 109 참조).

[악보 109] 5막 5장 중, 디안의 에르, 마디 1-4

Fl. (doux)

Vons (doux) (avec le Clavecin)

D. (doux)

Peu - ples tou - jours sou - mis à mon o - bé - is - san - ce, Que

D:

5막에서 디안은 1막에서와는 달리, 본래 자신의 D장조로 되돌아와 노래를 부른다.

이후, 디안은 마지막 9장까지 계속해서 무대 위에 나온다. 먼저, 6장에서 그녀는 D장조의 레시타티프 오르디네르로 이폴리트를 잃었다고 슬퍼하는 아리시를 위로해 준다. 그리고 7장에서는 아리시를 이폴리트와 만나게 해 줄 뿐만 아니라, 두 사람을 결혼시켜 준다.

Tendres amants, vos malheurs sont

다정한 연인들이여, 너희들의 불행은

finis;                                      끝났다네.  
pour votre hymen tout se prépare;    너희들의 결혼을 위한 모든 것이 준비되어  
있다네.

이 레시타티프는 D장조의 관계조인 d단조에서 나타난다. d단조는 1막 5장에서의 g단조와 유사하게, 비록 b의 조표를 지녔으나 g단조보다 더 긴밀하게 디안의 중심 조성인 D장조에 종속되어 있는 조성이다. 더욱이 d단조는 라모에 의해 “부드러움, 다정함, 애정”을 상징하는 것으로 규정됨에 따라,<sup>335)</sup> 디안이 연인을 결합시켜 주는 이 가사와 잘 어울린다(악보 110 참조).

[악보 110] 5막 7장 중, 디앙의 레시타티프, 마디 70-74

D. 

B.C. 

이후, 디안은 숲의 주민들이 이폴리트와 아리시의 결혼식과 이폴리트의 대관식을 준비했다고 말한다.

Les habitants de ces retraites  
Ont préparé pour vous les plus  
aimables jeux!

위의 가사는 뮌헨, 오보에, 바순, 비올라, 바스 콘티누의 짧은 간주 뒤에 3박의 A장조에서 주로 음절적이고 낭송적으로 노래된다. A장조는 D장조의 딸림음조로, 라모에 의해 “즐겁고 장엄함”을 나타내는 것<sup>336</sup>)으로 특징지어졌다. 이처럼 목동들에 의해 준비된 즐거운 축제는 조성 뿐 아니라, 본 극에서 처음으로 사용되는 ‘뮌헨트’라는 악기로 인해 보다 더 강조된다(악보 111 참조).

335) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.

336) *Ibid.*, p.157.

[악보 111] 5막 7장 중, 기악 간주와 디안의 에르, 마디 93-98

Mussettes

(doux)

(doux)

(doux)

(doux)

(Bruit de Musettes)

(Clavecin seul)

Les ha-bi-tants de ces re-trai-tes

(doux)

A:

《이폴리트와 아리시》는 디안이 아리시의 숲의 주민들에게 선언하는 것으로 종결된다. 디안은 가장 마지막 부분인 5막 8장에서 아리시의 숲의 주민들의 요청으로, 이곳의 새 왕으로 덕망 높은 이폴리트를 세우고, 그의 법 아래에서 모든 사람이 행복할 것이라고 말한다.

Bergers, vous allez voir combien je  
suis fidèle

목동들이여, 내가 얼마나 신실한지 보거라.

....

Que tout soit heureux sous les lois

모든 사람들은 법 아래에서 행복할  
것이라네.

Du Roi que Diane vous donne ;

디안이 너희들에게 준 왕의 ;

Que tout applaudisse à mon choix,

모든 사람들은 내 선택에 찬사를 보낼  
것이라네.

C'est la vertu qui le couronne.

왕의 덕으로

프롤로그에서부터 지금까지 #의 조표의 D장조를 중심 조성으로 가졌던, 디안은 처음으로 4조표의 a단조와 C장조에서 노래한다(악보 112, 113 참조).

[악보 112] 5막 8장 중, 디안의 에르 a단조, 마디 11-16

Fl.

D.

2nd Violons et Clavecin

Que tout soit heu - reux sous les lois Du Roi que Di - a - ne vous don - ne!

(doux)

a:

[악보 113] 5막 8장 중, 디안의 에르 C장조, 마디 28-32

Fl.

D.

2ds Vols et Clav.

C'est la ver - tu qui le cou - ron - ne.

C: V7 I

a단조와 C장조는 4조표를 가지고 있는 관계조로, 두 조성 모두 “즐거움, 축하” 등과 같은 밝은 성격을<sup>37)</sup> 가진다. 물론, 장조가 단조보다 더 긍정적인 분위기를

가질 테지만 말이다. 두 조성은 아무런 조표가 붙어 있지 않은 가장 자연적인 조성으로, 이는 디안이 이폴리트에 의해 새로운 시대가 시작됨을 나타내 준다. 다시 말해 이제부터 아리시의 숲은 덕망 높은 이폴리트의 지배를 받는 행복한 새 시대가 열린 것이다.

지금까지 살펴본 것처럼, 라모는 디안의 중심 조성을 #의 조표가 붙은 D장조로 설정하고, 극적 전개에 따라 주로 그 관계조 안에서 전조하였다(표 117 참조).

[표 117] 디안의 조표와 조성

막	장	내용	조표	조성
프롤로그	1장	디안이 숲의 주민들에게 라무르를 피하고 자신에게 충성하라고 말함	#	D장조
	2장	디안은 라무르와 대립하며, 자신의 숲에 침입한 그를 주피터에게 고발함	#	G장조
	4장	이폴리트와 아리시를 보호할 것을 말함	#	A장조
1막	5장	디안이 여사제들을 위로함	b	g 단조
		디안이 페드르에게 경고함	b	Bb 장조
		디안이 아리시를 위로함	b	g단조
5막	5장	디안이 목동들과 아리시를 축복함	#	D장조
	6장	디안이 아리시에게 곧 배우자를 만나게 될 것이라고 말함	#	D장조
	7장	디안은 이폴리트와 아리시를 만나게 해주며, 두 사람을 결혼시키고자 함	b	d단조
	8장	디안은 아리시 숲의 새 왕으로 이폴리트를 세움	♯	a단조 C장조

디안이 갖는 ‘#’의 조표와 D‘장조’는 자연적으로 발생하는 것으로, 이를 통해 라모가 이성적 질서를 표징하는 디안을 긍정적으로 바라보고 있음을 추정하여 볼 수 있다.

337) *Ibid.*, p.157.

## 2) 감정의 신, 라무르

디안이 이성적으로 자신의 숲을 평온하게 만들고자 했다면, 라무르는 사랑의 정념으로 그러한 질서를 깨트리려고 한다. 『백과전서』에 의하면, 민첩함과 변덕스러움을 상징하는 ‘날개’와 힘을 상징하는 ‘활’, 그리고 활동을 상징하는 촛대에 붙은 ‘불’을 지니고 있는<sup>338)</sup> 라무르는 프롤로그의 2장에서 처음 무대 위에 등장한다.

Pourquoi me bannir de ces lieux?	왜 이 장소에서 나를 내쫓으려 하는가요?
Quoi! le vaste univers n'est-il pas mon partage?	왜! 이 넓은 세상을 나눌 수 없나요?
Les Enfers, la Terre et les Cieux, Tout doit rendre à l'Amour un éclatant hommage.	지옥, 땅과 하늘, 이 모든 곳은 라무르에게 눈부신 경의를 바쳐야 한다네.

그는 디안을 섬기는 숲의 님프들과 주민들에게 사랑의 감정을 불어 넣음으로써 그들을 지배하고자 한다. 두 대의 플루트와 비올라의 반주가 따르는 라무르의 첫 에르는 b단조에서 노래된다(악보 114 참조).

---

338) Denis Diderot, "AMOUR", *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 1 (1751) p.374b.

[악보 114] 프롤로그 2장 중, 라무르의 에르, 마디 12-13과 26-29

마디 12-13

**Air**  
(Assez animé)

Fl.  
Vons  
L'A.

Pour - quoi me ban - nir de ces lieux?

b:

마디 26-29

**Lent**

Fl.  
Vons  
L'A.

Tout doit rendre à L'A - mour.

b:

b단조는 라모에 의하면 “달콤함, 애정 어림, 다정함”을 상징하는 조성으로<sup>339)</sup>, 사랑의 정념을 부여하는 라무르와 잘 어울린다.

한편, 디안과 라무르의 두 신 간의 대립적인 성격은 조성과 노래의 선율을 통해 분명하게 드러난다. 디안이 주로 장조에서 나타난 것과는 다르게, 라무르는 단

339) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.



조에서 주로 하행하는 도약 진행을 한다. 단조와 하행 진행은 라모의 이론서에 따르면 자연적으로 발생하지 않는 것으로, 장조와 상행 진행에 비하면 약하고 덜 밝은 부정적인 특성을 지닌다. 이를 통해, 라무르는 디안 보다는 연약하고 부정적인 성격을 지니고 있는 등장인물임을 추측하여 볼 수 있다. 이 외에도 노래를 반주하는 오케스트라는 주로 화성적으로 연주되던 디안과는 달리 서로 모방되어 나타나는데, 이는 사람들의 마음을 엮어매는 라무르의 특징과도 잘 부합된다. 이처럼 라무르는 첫 에르의 음악적 요인들을 통해 디안과 대립되는 감정의 감각적 특성을 잘 드러내 준다.

라무르는 이와 같이 프롤로그의 2장에서 처음 등장하지만, 이보다 앞선 1장에서 음악으로 예비 된다. 7마디의 짧은 프렐류드(Prélude)는 디안이 백성들에게 강력한 힘을 지닌 “괴물”(monstre)인 라무르를 언급한 것에 뒤이어 나타난다. “감미로운 합주”라고 대본에 지시되어 있는 이 프렐류드는 3박자의 b단조로, 두 대의 플루트와 두 대의 바이올린, 그리고 바스 콘티뉴에 의해 연주되며, 특히 두 대의 플루트와 제1바이올린에서 나타나는 부드러운 부점 리듬이 특징적이다(악보 115 참조).

[악보 115] 프롤로그 1장 중, 프렐류드 “감미로운 합주”, 마디 1-4

(Modéré)

Fl. doux

Vons doux

Div. par moitié

doux

(avec le Clavecin)

b:

b단조는 위에서 말한 바와 같이 라무르의 중심 조성으로, 이 프렐류드는 라무르가 곧 등장할 것임을 암시하여 준다. 이는 뒤따르는 디안의 가사를 통해서 보다 분명해진다.

Quels doux concerts se font  
entendre?

...

Que vois-je? c'est l'Amour!  
venez, suivez mes pas,

감미로운 연주가 들리나요?

...

내가 뭘 보는 거지? 라무르다!  
와라, 나를 따르라!

이처럼, 라무르는 프롤로그의 1장과 2장을 통해 b단조의 중심 조성을 명확하게 보여 준다.

한편, 라무르는 본 극에서도 나오는 디안과는 달리, 오직 프롤로그에서만 등장한다. 2장에서 처음 모습을 드러낸 그는 프롤로그가 종결되는 5장까지 무대 위에 계속 나타나지만, 5장에서 가장 두드러진다. 5장은 라무르가 데스탕으로부터 단 하루 동안의 통치권을 허락받은 후 이를 축하하기 위한 디베르티스망으로, 에르와 춤, 그리고 합창 등의 장식적인 음악으로 가득 차 있다. 우선, 라무르는 숲의 백성들에게 디안이 없는 동안, “가장 달콤한 기쁨”인 사랑을 주겠노라고 말한다.

Peuples, Diane enfin vous livre à ma  
puissance  
Et vous pouvez aimer au gré de vos  
désirs.

Je vais par les plus doux plaisirs

Vous consoler de son absence.

백성들이여, 마침내 디안이 너희들을  
내게 넘겨주었다네.

너희들은 이제 마음껏 사랑할 수 있다네.

나는 너희들에게 가장 달콤한 기쁨을  
준다네.

디안의 부재를 달래주기 위해

라무르의 이 레시타티프는 바스 콩티뉴의 반주 위에서, 4/4박자에서 2/2박자로, 그리고 또 다시 4/4박자에서 3/4박자로, 거의 매 마디마다 박자가 바뀌는 불안정한 박자 안에서 f#단조로 노래된다(악보 116 참조).

[악보 116] 프롤로그 5장 중, 라무르의 레시타티프 오르디네르, 마디 1-3

L'A. *Peu - ples, Dia - ne en - fin vous li - vre à ma puis - san - ce, Et vous pou - vez ai*

B.C. *8 6 4 #*

f# :

그리고 이 레시타티프가 종결되면 1장의 프렐류드와 유사하게, 두 대의 플루트와 두 대의 바이올린, 그리고 바스 콘티누에 의한 7마디(마디 9-15)의 f#단조의 프렐류드가 이어진다(악보 117 참조).

[악보 117] 프롤로그 5장 중, 프렐류드, 마디 9-18

Fl.

Vols

2ds Violons (avec le Clavecin)

L'A.

sen - ce.

Ré - gnez ai - ma - ble

이 프렐류드는 3/4박자로, 두 대의 플루트와 제2바이올린이 서로 모방적으로 진행되는데, 이는 대본의 지문을 표현한 것이다.

Les AMOURS enchaînent avec des fleurs  
les habitants des forêts et les nymphes de  
DIANE.

라무르들은 꽃들로 속박한다.  
숲의 주민들과 디안의 님프들을

플루트와 제2바이올린의 모방적 진행은 사랑을 비유하는 꽃들이 순결한 숲의 주민들과 디안의 님프들을 움아매를 암시하여 준다. 사람들 간의 매듭을 맺는 것은

‘사랑’의 가장 큰 특징 가운데 하나이다.<sup>340)</sup> 이 외에도 빠르게 순차 하행과 상행 진행되는 화려한 선율은 사랑의 민첩성과 더불어 감각적인 사랑의 특성을 암시하여 준다. 그리고 이 선율을 모방하여, 라무르의 에르가 바로 이어진다.

라무르는 디안의 숲을 ‘사랑의 평화’로 지배하고자 한다. 그는 백성들에게 “자신을 열의 있게 섬기면, 세상을 행복하게 하는 사랑의 화살을 쏘아 주겠다”고 말한다.

Régniez, aimable paix,	다스리자, 사랑스런 평화로,
Régniez dans ces forêts!	이 숲 속을 지배하자!
Qu'à nos vœux empressés votre zèle	열의를 다해 내게 맹세 한다면, 내가
réponds!	응답하겠노라!
Et vous, tendres Amours, faites voler	그리고 너희들에게, 다정한 라무르들은,
ces traits	화살을 쏠 수 있다네.
Dont dépend le bonheur du monde!	세상을 행복하게 하는

라무르는 앞에 나온 7마디의 오케스트라 프렐류드를 모방하여, 3박으로 된 f#단조의 에르를 노래한다. 장식적인 선율과 더불어 가사 그리기가 빈번하게 나타나는 이 노래는 마치 이탈리아 양식의 기교적인 아리아를 떠오르게 한다. 이는 1행의 가사 “다스리자”(Régniez)와 4행의 가사 “화살을 쏘다”(faites voler ces traits)에서 두드러지게 나타난다. 특히 4행의 “화살을 쏘다”는 16분음표의 빠른 순차 상행 진행을 통해 화살의 민첩성뿐 아니라, 플루트와 바이올린, 그리고 노래가 서로 모방적으로 진행함에 따라 화살이 여기저기 쏘아지고 있음을 묘사해 준다(악보 118 참조).

---

340) Diderot, “AMOUR”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, p.375a.

[악보 118] 프롤로그 5장 중, 라무르의 에르, 마디 36-44

The musical score is for a section of 'L'Amour' from the Prologue, measures 36-44. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of four staves: Flute (Fl.), Violoncello (Vols), Violoncello (Vols), and Bass (I.A.). The lyrics are: 'mon - del Fai-tes vo-ler ces traits Dont dé - pend le bon - heur du mon - de! Fai - tes vo - ler ces'. The score is marked with red boxes highlighting specific musical phrases.

이처럼 라무르의 노래는 대부분 화려하게 장식된다. 특히 그는 5장에서 빈번하게 f#단조로 노래하는데, 이 조는 라무르의 중심 조성인 b단조의 딸림음조이다.

한편, 프롤로그는 라무르의 레시타티프 오르디네르로 종결된다. 그는 숲의 주민들에게 이 기쁜 날을 축하하고, 사랑의 최종 결실인 결혼의 신 앞에 나아가자고 말한다.

Par de nouveaux plaisirs couronnons ce  
grand jour!

새로운 기쁨을 위해, 이 멋진 날을  
축하하자.

Au temple de l'Hymen, il faut que je

리멘의 신전으로, 나는 너희들을

vous guide.	데리고 갈 것이라네.
A la fête avec mois je consens qu'il	리멘이 나와 함께 이 축제를
préside.	주재한다네.
Que son flambeau s'allume aux flammes	리멘의 촛대를 라무르의 불로 밝히자.
de l'Amour!	

2박자로 바스 콩티뉴의 반주가 수반되는 이 레시타티프는 라무르의 중심 조성인 b단조로 다시 되돌아와 노래된다(악보 119 참조).

[악보 119] 프롤로그 5장 중, 라무르의 레시타티프, 마디 1-3

L.A. Par de nou-veaux plai - sirs cou-ron-nons ce grand jour! Au tem - ple de l'Hy

(Clavecin avec un pupitre de Velles)

B.C. 2 5

b: i

더욱이, 이 노래는 레시타티프임에도 불구하고, 라모의 상징적인 활동을 나타내는 촛대에 밝혀진 “불꽃”(flammes)<sup>341)</sup>을 길고 화려하게 장식한다(악보 120 참조).

341) *Ibid.*, p.375a.

[악보 120] 프롤로그 5장 중, 라무르의 레시타티프, 마디 14-18

L'A.  
lume aux flam - mes, aux flam - mes de L'A - mour!

B.C.  
6 5 6 6 6 4 #  
V I

이와 같이, 프롤로그에서만 등장하는 라무르는 다음과 같은 조표와 조성을 가진다(표 118 참조).

[표 118] 라무르의 조표와 조성

막	장	내용	조표	조성
프롤로그	2장	라무르는 디안에 맞서 자신에게 경의를 표해야 한다고 말함	#	b단조
	5장	디안의 백성들을 통치하게 된 라무르는 그들에게 마음껏 사랑하라고 말함	#	f#단조
		라무르는 백성들에게 이 기쁜 날을 축하하자고 말함	#	b단조

라무르는 “다정하고 달콤함, 애정”을 드러내는 b단조를 중심 조성으로 가지며, 가사의 의미에 따라 이의 딸림음조인 f#단조로만 전조한다.

지금까지 《이폴리트와 아리시》의 상층부에서 서로 대립하는 두 신인, 디안과 라무르를 살펴보았다. 그들은 다음의 표와 같이 음악적으로 대비된다(표 119 참조).



[표 119] 디안과 라무르의 음악적 특성

	디안	라무르
중심 조성	D장조	b단조
조성	장조성	단조성
음악적 특징	낭송적, 화성적	장식적, 모방적
악기	플루트, 바이올린, 바스 콩티뉴	플루트, 바이올린, 바스 콩티뉴

D장조를 중심 조성으로 갖는 디안은 관계조 안에서 특히 딸림음조와 버금딸림음조인 A장조와 G장조 안에서 주로 전조가 발생한다. 한편, b단조를 중심 조성으로 갖는 라무르는 딸림음조인 f#단조로의 전조가 일어난다. 이처럼 디안과 라무르는 각기 장조성과 단조성을 드러내는데, 이는 프롤로그의 3장에서도 엿볼 수 있다. 두 신은 주피터로부터 데스탕의 뜻을 전달받고는 상반된 반응 보인다. 주피터가 E장조로 라무르의 통치권을 허락하자, 디안은 같은 E장조로 “치욕스러워라!”(Quelle honte!)를 노래하는 반면, 라무르는 이의 관계 단조인 c#단조에서 “승리했구나!”(Quelle victoire!)를 노래한다(악보 121 참조).

[악보 121] 프롤로그 3장 중, 디안과 라무르의 응답, 마디 25-26

The musical score shows three staves. The top staff (L'A.) is for Alto, the middle (D.) for Dionysus, and the bottom (B.C.) for Bacchus and Chorus. All staves are in a key of three sharps (F#, C#, G#) and common time (C). L'A. has a melody starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. D. has a similar melody. B.C. has a bass line with a half note and a quarter note. The lyrics are written below the staves.

디안은 통치권을 빼앗기는 ‘슬픔’을 당했음에도 불구하고 ‘장조’로 응답하는 반면, 라무르는 통치권을 얻어 ‘기쁨’의 승리를 거두었음에도 불구하고 ‘단조’로 반응을 보이고 있는 것이다.

이와 같이 디안은 장조성을, 그리고 라무르는 단조성을 보여준다. 이를 통해,

우리는 라모가 두 신을 어떻게 바라보았는지 추측하여 볼 수 있다. 라모의 이론서에 따르면, 장조는 자연에서 직접적으로 생성되는 것인 반면, 단조는 그렇지 않다. 단조는 그저 장조에 의존하여 발생하는 부차적인 것에 불과하다. 그러니 장조는 단조보다 더 우월하다. 따라서 디안이 라무르보다 더 우세한 것이다. 그리고 이는 두 신이 비유하는 이성과 감정으로 치환해보면, 이성이 감정보다 더 우등하다는 것을 의미하기도 한다. 더욱이, 이성을 상징하는 디안이 음절적이고 낭송적으로 노래하는 반면, 감정을 상징하는 라무르는 장식적이고 모방적으로 노래한다. 즉 라무르가 ‘노래’, 즉 ‘음악’을 하고 있는 것이라면, 디안은 ‘말’을 하고 있는 것이다. 이와 같이 작곡가 라모는 극렬하게 서로 대립하는 디안과 라무르를 조성을 비롯한 대비되는 음악적 요소들을 통해 표현하고자 했다. 그리고 우리는 이를 통해, 라모가 이성의 디안을 감정의 라무르보다 더 우월한 신으로 여겼음을 추정하여 볼 수 있다.

그러나 장조와 단조로 대립되는 디안과 라무르는 서로 가까운 관계조 안에서 진행된다. 라무르의 b단조는 디안의 D장조와 동일한 #의 조표를 가지고 있는 관계조이다. 그러니까 디안과 라무르는 서로 대립하고 있는 듯하지만, 서로 긴밀한 관계를 가지고 있는 것이다. 다시 말해, 라무르는 디안에 종속되어 있는 것이다. 그리고 이는 앞에서 적용한 바와 같이, 두 신이 상징하는 ‘이성’과 ‘감정’의 관계로도 확대시켜 볼 수 있다. 감정은 일반적으로 이성의 타자로 오랫동안 정의되어 왔으나<sup>342)</sup>, 그렇다고 이성에 대립되는 개념은 결코 아니었다. 특히, 18세기 계몽주의 시대에는 그러하였다. 당시 ‘사랑’을 비롯한 ‘감정’은 ‘이성’보다 분명히 열세한 것으로 여겨졌지만, 무조건적으로 부정적인 의미로만 해석된 것은 결코 아니었다. 이성 못지않게 감정이 중요한 가치를 얻었던 시대가 바로 이 때였기 때문이다.<sup>343)</sup> 당시 이성은 물론 감정 보다 훨씬 더 우위에 위치한 것은 사실이었으나, 서로 대립되기보다는 복합적으로 연계된 개념으로 이해되었다.<sup>344)</sup>

그리고 이러한 생각은 음악비극 《이폴리트와 아리시》에서도 그대로 반영되어 나타난다. 이성의 디안과 감정의 라무르는 프롤로그에서 극명하게 대립하지만, 결국에는 비슷한 목적을 달성하려하기 때문이다. 디안은 프롤로그의 4장에서 밝히

342) 권수미, “계몽주의와 여성의 이성: 『이탈리아인』을 중심으로”, 『18세기영문학』 제8권 제1호 (2011), p.6.

343) 이혜숙, “계몽주의 도덕을 통해 본 이성과 비이성의 역동적 상호관계”, 『프랑스학연구』 37집 (2006.8.15.), p.302.

344) 권수미, “계몽주의와 여성의 이성: 『이탈리아인』을 중심으로”, p.6.

고 있듯이, 이폴리트와 아리시를 보호하고, 두 연인을 결합시킨다. 실제로 처녀성을 지닌 그녀는 모순적이게도 5막에서 이 연인의 결혼을 주재한다. 이는 디안이 아리시 숲의 왕이 된 이폴리트의 왕가를 지키기 위한 것일지도 모른다. 디안은 비록 처녀성을 지녔지만, 왕실의 종족과 왕위의 계승을 보호하는 여신이기도 하기 때문이다. 그러나 집안의 원수지간인 이폴리트와 아리시를 서로 사랑하게 만든 것은 바로 라무르에 의한 것이었다. 즉 두 사람은 라무르가 부여한 감정으로 서로 사랑하게 되었으나, 디안의 통제 가운데 순결한 모습을 보여줌으로써 인류 보호와 왕위 계승을 위해 디안에 의해 보호된 것이다.

이처럼 계몽주의 시대 때 사랑을 비롯한 감정은 꼭 부정적인 것만은 아니었다. 이는 『백과전서』의 “라무르”의 항목에서도 엿볼 수 있다. ‘라무르’는 비도덕적인 욕망과 숭고한 감정이 뒤섞인 신으로, “잔인하고 모든 악”의 근원으로 간주되기도 했으나, “평화”와 “조화”, 그리고 “모든 덕”의 신으로도 여겨졌다.<sup>345)</sup> 그는 사람들의 눈을 가림으로써 사랑에 빠진 사람들이 “눈이 멀어” 이성을 잃게 하였을 뿐만 아니라, 이와는 대조적으로 한 손가락을 입에 갖다 댄으로써 “신중하고 분별력 있는 모습”을 보이기도 했다.<sup>346)</sup> 라무르의 이러한 대비되는 특성은 사람의 영혼에 따라, 즉 사랑을 어떻게 처리하느냐에 따라 달라졌다.<sup>347)</sup> 그리고 이는 다 음 장의 아리시와 페르드의 사랑에서 보다 분명하게 나타난다.

## 2. 아리시와 페르드를 통해 본 감정의 제어 문제

《이폴리트와 아리시》에는 중요한 두 명의 여성 인물이 등장한다. 바로 아리시와 페르드이다. 두 사람은 모두 한 남자인, 이폴리트를 사랑한다. 그러나 두 사람의 사랑은 전혀 다른 모습을 보여준다. 우선, 아리시는 비록 이폴리트의 아버지인 테제와 원수 관계이긴 하지만, 그의 아들인 이폴리트를 진심으로 사랑한다. 그리고 이폴리트 역시 그녀를 사랑한다. 두 사람은 여러 방해에도 불구하고 서로 간

---

345) Diderot, “AMOUR”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, pp.374b-375a.

346) *Ibid.*, p.375a.

347) *Ibid.*, p.375a.

의 순수한 사랑을 지켜나간다. 더욱이 아리시는 디안의 여사제로 바쳐 질 상황으로, 자신의 사랑이 신께 죄를 범하는 것이 아닌지 사려 깊게 생각하며 자신의 감정을 제어하려 한다.

반면 페드르는 이폴리트의 의붓어머니로, 근친 관계인 아들을 일방적으로 사랑한다. 그녀는 결코 자신의 감정을 통제하지 못한 채, 자신의 사랑을 쟁취하기 위해 부정한 방법들을 동원한다. 자신의 경쟁자이기도 한 아리시를 강요함으로써 디안의 제물로 바치려 할 뿐만 아니라, 이폴리트에게 왕좌를 넘겨줌으로써 사랑을 얻고자 한다. 이처럼 두 여인의 사랑은 전혀 다른 방식으로 나타난다.

따라서 본 장에서는 라모가 한 남자를 둘러싸고 서로 다른 사랑의 모습을 보여주는 아리시와 페드르를 어떠한 조표와 조성으로 작곡했는지, 그리고 이를 통해 그가 어떠한 형태의 사랑을 더 긍정했는지 고찰하여 보고자 한다.

## 1) 이성적 사랑, 아리시

음악비극 《이폴리트와 아리시》의 제목에도 나오는 아리시는 본 극의 여주인공이다. 그녀는 지옥을 배경으로 하는 2막과 페드르와 이폴리트의 간의 관계가 절정을 이루는 3막을 제외하고는 거의 모든 막에서 중요하게 등장한다. 그녀는 1막에서 남몰래 짝사랑하던 이폴리트와의 사랑을 확인하지만, 페드르에 의해 방해된다. 4막에서 아리시는 보다 더 강한 사랑의 감정으로 떠나려는 이폴리트를 붙잡지만, 결국 바다 속에서 나온 괴물로 인해 연인을 잃고 만다. 5막의 새로운 장소에서 눈을 뜨게 된 아리시는 연인을 잃어버려 슬픔에 빠지지만, 곧 디안을 비롯한 신들의 도움으로 이폴리트와 사랑의 결실을 맺게 된다(표 120 참조).

[표 120] 《이폴리트와 아리시》의 아리시의 등장

막	장	내용
1막	1장	아리시는 디안에게 자신의 불안정한 사랑의 감정을 평안하게 바꾸어 달라고 기도함
	2장	아리시는 이폴리트와의 사랑을 서로 확인함
	4장	페드르와 아리시의 대립

4막	2장	아리시는 떠나려는 이폴리트를 잡음
	3장	아리시는 위험을 무릅쓰고 괴물 앞에 나아가려는 이폴리트를 막아섬
5막	3장	아리시는 연인을 잃은 슬픔을 노래함
	4장	목동들과 함께 디안을 찬양함
	6장	디안은 아리시에게 곧 슬픔이 사라질 것이라고 말함
	7장	아리시는 이폴리트와 재회하게 되고 디안의 주재 가운데 결혼하게 됨

아리시는 본 극이 시작되자마자 가장 먼저 무대 위에 등장한다. 왕의 명령으로 곧 디안의 여사제로 바쳐질 운명인 그녀는 1막 1장에서 8행의 가사를 노래한다.

Temple sacré, séjour tranquille, Où Diane aujourd'hui va recevoir mes vœux, A mon cœur agité daigne servir d'asile Contre un amour trop malheureux!	거룩한 신전이여, 평온한 장소여 이 신전에서 디안은 오늘 나의 맹세를 받을 것이라네. 흔들리고 있는 나의 마음을 피난처로 사용해주세요! 너무 불행한 사랑에 맞서
Et toi don't malgré moi je rappelle l'image Cher Prince, si mes vœux ne te sont pas offerts, Du moins j'en apporte l'hommage A la Déesse que tu sers.	그리고 모습이 자꾸만 떠올리게 되는 당신이며 사랑하는 왕자님, 지금 나의 맹세가 당신에게 받쳐지지 않고 있지만, 최소한 나는 경의를 받쳐요. 당신이 섬기는 여신께

위의 8행의 가사는 압운(abab cdcd)과 의미에 따라, 4행씩 나누어진다. 전반 4행은 아리시가 디안에게 이루어질 수 없는 사랑으로 괴로운 자신의 마음을 평안하게 바꾸어 달라고 간청하는 부분인 반면, 후반 4행은 남몰래 사랑하는 이폴리트에게 혼잣말로 자신의 마음을 비밀스럽게 고백하는 부분이다. 그리고 이는 음악에도 반영되어 나타난다.

앞의 분석부분에서 살펴보았듯이, 다 카포 에르로 되어 있는 이 노래는 3박의

D장조에서 플루트와 현악기, 그리고 바스 콘티누에 의해 반주된다(악보 122 참조).

[악보 122] 1막 1장 중, 아리시의 에르 A부분, 마디 21-26

Fl.

Vons

A.

B.C.

D:

*doux*

*doux*

*doux*

Tem-ple sa - cré, sé - jour tran - quil - le, Où Di - ane au-jour-d'hui  
(Velles seuls avec le Clavecin) (TOUS avec le Clavecin)

D장조는 앞에서 살펴본 것처럼, 디안의 조성이다. 아리시는 디안에게 기도하는 1-4행을 디안의 조성 안에서 비교적 안정적으로 노래한다. 반면, 이폴리트에게 혼잣말하는 5-8행은 불안정한 조성 안에서 진행된다. 특히 이폴리트를 부르는 5행과 6행에서는 빈번한 전조가 발생하는데, 5행의 첫 가사인 “그리고 당신”(et toi)에서 D장조의 관계 단조인 b단조로 전조된 후, B장조(마디 44-45), e단조(마디 45-46), A장조(마디 46-47), 그리고 마지막으로 f#단조(마디 48-55)로 전조된다(악보 123 참조).

[악보 123] 1막 1장 중, 아리시의 에르 B부분, 마디 41-49

Fl.

Vons

A.

B.C.

*doux*

*doux*

Et toi, dont mal-gré moi je rap-pel-le l'i-

b: B:

*f*

ma-ge, Cher Prin-ce, si mes vœux ne te sont pas of-ferts, Du

e: A: f#:

이처럼 거의 한마디마다 일어나는 빈번한 전조는 이루어질 수 없는 사랑으로 고통스러운 아리시의 불안정한 마음을 대변해 준다. 특히, 이러한 전조 가운데, b단

조와 e단조, 그리고 f#단조는 주목할 만하다. 이 조성들은 앞 장에서 살펴 본 바와 같이, b단조를 중심 조성으로 갖는 라무르의 관계조이기 때문이다. 이를 통해 아리시 역시 라무르로 인하여, 이폴리트에게 사랑에 빠진 것임을 추측하여 볼 수 있다. 즉 아리시는 디안에게 간구할 때는 디안의 조성으로 노래하지만, 사랑하는 이폴리트에게 혼잣말 할 때는 라무르의 조성으로 전조하고 있는 것이다. 그러나 라모는 아리시의 이 모놀로그를 다 카포 에르로 구성함으로써, 아리시가 라무르의 지배에서 벗어나 곧 다시 디안에게 돌아감을 암시하여 준다. 다시 말해, 아리시는 라무르의 영향으로 이폴리트를 사랑하게 되었지만, 디안의 지배 아래에서 자신의 감정을 통제하고 있는 것이다.

이와 같이 아리시는 디안에게 기도함으로써 불안정한 사랑의 감정을 제어하려 했으나, 이폴리트의 등장으로 다시금 혼란스러워진다. 2장에서 무대 위로 나온 이폴리트는 디안의 여사제로 바쳐질 준비를 하고 있는 아리시를 막아서며, 그녀를 향해 사랑 고백을 한다.

아리시	Je ne suis point l'objet de votre inimitié?	제가 당신의 증오의 대상이 아니란 말인가요?
이폴리트	Je sens pour vous une pitié Aussi tendre que l'amour même.	난 당신에게 동정심을 느껴요. 사랑 그 자체인

두 사람의 대화는 라무르의 조성인 b단조에서 나타난다(악보 124 참조).



[악보 124] 1막 2장 중, 아리시와 이폴리트의 레시타티프, 마디 14-20

A. Je ne suis point l'ob - jet de votre in - mi - tié?

H. trê-me! Je sens pour vous u-ne pi-

B.C. b:

tié — Au-ssi ten - dre que l'a-mour mè - me.

V<sub>7</sub> i

자신을 증오한다고 여겼던 이폴리트의 갑작스러운 사랑 고백으로 아리시는 디안에게 간구한 평안이 소용없어졌음을 한탄한다.

Peut-être votre indifférence,	당신이 무관심 했더라면,
Tôt ou tard me l'aurait rendu;	언젠가는 평안을 되찾았을 텐데;
Mais votre amour m'en ôte l'espérance.	하지만 당신의 사랑이 내게서 희망을 빼앗아 버렸네.

위 가사는 3박의 바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래되는 7마디의 짧은 에르(마디 34-40)로, D장조에서 시작 된 후 마지막 3행에서 A장조로 전조되어 완전종지된다(악보 125 참조).

[악보 125] 1막 2장 중, 아리시의 에르, 마디 34-40

**Air**

A. Peut - ê - tre votre in - dif - fê - ren - ce Tôt ou tard me l'au - rait ren -

B.C. 7 6 6 9 6 7

D: I V<sub>7</sub>

du; Mais votre a - mour m'en ô - te l'es - pé - ran - ce.

I A: V<sub>7</sub> I

아리시는 이폴리트의 고백을 들었음에도 불구하고, 디안의 주요 조성인 D장조와 이의 딸림음조인 A장조에서 노래함으로써 여전히 디안과 긴밀한 관계 안에 있음을 나타내 준다.

한편 아리시는 이폴리트 역시 자신의 마음을 알아차리게 되자, 결국 자신의 보다 더 솔직한 마음을 드러낸다. 그녀는 비록 디안의 여사제로 그와의 사랑을 이룰 수 없지만, 신전에서 영원히 이폴리트를 마음속으로 사랑할 것이라고 다짐한다.

Hippolyte amoureux m'occupera sans	사랑에 빠진 이폴리트가 내 마음속에서
cesse,	떠나지 않을 것이라네.
...	...
Et j'y regretterai mon bonheur et le	나는 제단에서 나와 그의 행복을 그리워
sien.	할 것이라네.

D장조로 바스 콩티뉴로만 반주되던 앞부분의 노래와는 달리, 이 에르는 라무르의 주요 조성인 b단조로 부점 리듬이 빈번하게 나타나는 플루트와 현악기에 의해 반주된다. 특히, “멈추다”(cesse)라는 가사는 b단조의 5도 위의 음인 F#음을 길게

지속함으로써, 이폴리트를 향한 자신의 사랑이 결코 중단되지 않을 것임을 강조하여 준다(악보 126 참조).

[악보 126] 1막 2장 중, 아리시의 에르, 마디 47-54

(Assez animé)

Fl. *f* *(doux)*

Vons *f* *très doux*

(avec le Clavecin a tasto solo)

*très doux*

A. Hip-po - lyte a - mou - reux m'oc -

b:

cu - pe - ra sans ces - se,

이후 이폴리트와 아리시는 디안에게 두 사람의 사랑을 이루어달라고 간청한다.

Tu régnes sur nos cœurs comme      당신은 우리의 숲에서처럼 우리의 마음을

dans nos forêts.  
 Pour combattre l'Amour tu nous  
 prêtes des armes:  
 Mais quand la vertu même en vient  
 lancer les traits,  
 Qui peut résister à ses charmes?

다스리기도 하지요.  
 라무르를 무찌르기 위해서 당신은  
 우리에게 무기를 주지요.  
 그러나 화살로 쏘아진 것이 덕 그  
 자체라면,  
 대체 누가 그 매력에 저항할 수 있을까요?

두 사람은 디안에게 라무르를 무찌르라고 무기를 빌려주지만, 사랑이 ‘덕’의 모습을 가진다면 어떻게 그 매력을 거부할 수 있겠냐고 반문하며, 두 사람의 사랑을 허락해 달라고 기원한다. 즉, 두 사람은 자신들의 사랑을 덕이라고 여기고 있는 것이다. 한편, 이 듀오는 모순적이게도 이폴리트와 아리시가 디안에게 애원하는 것임에도 불구하고, 라무르의 중심 조성인 b단조에서 진행된다(악보 127 참조).

[악보 127] 1막 2장 중, 아리시와 이폴리트의 듀오, 마디 1-5

(Vite)

A. Tu ré - gnes sur nos cœurs, com - me dans nos fo - rêts. Pour com -

H. Tu ré - gnes sur nos cœurs, com - me dans nos fo - rêts. Pour com -

B.C. b: i V - 7

《이폴리트와 아리시》의 대본에서 디안과 라무르가 서로 극렬하게 대립한 것을 떠올린다면 이 상황은 매우 역설적으로 여겨질 것이다. 하지만, 라모에 의해 두 신이 매우 가까운 관계조 안에서 설정된 것을 고려해 보면, 이는 보다 쉽게 이해될 수 있다. 라무르의 b단조는 디안의 D장조에 종속되어 있는 관계조로, 이성의 범주 안에서 제어된 사랑의 감정은 ‘덕’이 된다. 그리고 이폴리트와 아리시는 그러한 통제된 사랑을 하고 있는 것이다. 더욱이 두 사람의 조화는 병행 6도의 호모포니한 진행으로 두드러지게 나타난다.

한편, 1막 4장은 페드르가 등장함으로써, 분위기가 완전히 전환된다. 아리시는

페드르가 자신을 디안의 제단에 바치려하자, 그녀에게 자원하는 마음이 아닌 강요된 마음으로 사제가 되는 것을 디안이 정죄할까 두렵다고 말한다.

	...	...
아리시	Je crains que le ciel ne condamne L'hommage que j'apporte aux pieds des saints autels. Quel coeur viens-je offrir à Diane?	저는 신이 정죄할까 두렵습니다. 신성한 제단에 제가 바치는 경의로 디안에게 어떤 마음을 바쳐야 합니까?
페드르	Quel discours?	무슨 말을 하는 것이냐?
아리시	Sans remords, comment puis-je en ces lieux Offrir un coeur que l'on opprime!	후회 없이, 제가 어떻게 이곳에서 강요된 마음을 바칠 수 있을까요!

아리시의 위의 가사는 전반 1-2행이  $b$  조표가 붙은  $a$ 단조의 레시타티프 오르디네르로 노래된 후, 후반부에서는  $d$ 단조로 전조하여 딸림화음으로 마쳐진다(악보 128 참조).

[악보 128] 1막 4장 중, 아리시의 레시타티프, 마디 6-12

A. -dam - ne L'homma - ge que j'ap - porte aux pieds des saints au - tels. Quel coeur viens-je offrir à Di -

B.C. a-ne? Sans re-mords, com-ment puis-je en ces lieux Off-rir un coeur que l'on op - pri - me!

V

$b$  조표는  $\sharp$  조표보다 약하고 부드럽고 어두운 특징을 지녔다. 그러나 전반부에

사용된 a단조는 본래 4조표로, 이는 #조표와 유사한 특성을 가진다. 라모는 a단조를 따로 규정짓진 않았지만, 그와 비슷한 시대의 샤르팡티에나 마송, 그리고 루소는 이 조성을 각각 “구슬픈”, “엄숙한 요청”, 그리고 “심각한 문제”를 나타낸다고 여겼다.<sup>348)</sup> 그리고 이러한 특성은 1막 4장의 아리시의 상황과 잘 부합된다. 그녀는 이폴리트를 사랑함에도 불구하고, 디안의 제단에 곧 바쳐질 ‘심각한 문제’에 봉착함에 따라 ‘슬픔’에 빠졌고, 이 문제에서 벗어나기 위해 페드르에게 ‘진지한 요청’을 하고 있는 것이다. 더욱이 a단조는 뒤에서 살펴 볼 이폴리트의 중심 조성으로, 이는 ‘덕’을 나타내기도 한다. 즉 아리시는 신성한 제단에 온전한 마음을 신께 바치지 않는 신성 모독의 죄를 짓게 될까 두려워하는 것이다. 이후 디안은 a단조의 버금딸림음조이기도 한 d단조로 전조한다. d단조는 이미 디안에게서 살펴 본 것처럼 디안의 중심 조성인 D장조의 관계조로, 라모에 의해 “다정함과 애정”을 나타낸다고 특징지어졌다.<sup>349)</sup> 이에 따라 디안은 5막 7장에서 이폴리트와 아리시를 결합시켜 줄 때 이 조성을 사용했다. 그리고 이는 아리시가 이폴리트를 향한 사랑으로 후회 없이 디안의 여사제가 될 수 없음을 드러내는 위의 가사와도 잘 어울린다.

이와 같이, 아리시는 페드르와의 논쟁을 마치고, 1막 5장에서 이폴리트를 따라 무대 위에서 나간다. 그리고 그녀는 4막 2장에 이르러서야 다시 등장한다. 그녀는 자신의 곁을 떠나려는 이폴리트로 인하여 슬픔에 빠진다.

...	...
[방백] Dieux! pourquoi séparer deux cœurs	[방백] 신들이시여! 왜 우리 두
	사람을 갈라놓습니까?
Que l'amour a faits l'un pour l'autre?	서로 사랑하는
[이폴리트에게] Eh! quelle autre main que la	[이폴리트에게] 아! 다른 손은 어디
vôtre,	있을까요?
Si vous m'abandonnez, peut essayer mes	당신이 나를 떠나면, 나의 눈물을
pleurs?	닦아줄

아리시는 우선 혼잣말로 이폴리트와의 사랑을 왜 이루어주지 않느냐고 신들을 원망하는 반면, 이폴리트에게는 이제 자신의 눈물을 누가 닦아 주냐고 반문한다. 아

348) Steblin, *Key Characteristics in the 18<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Centuries a Historical Approach*, p.60.

349) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.

리시는 이전 1막에서보다 더 분명하게 이폴리트를 향한 자신의 사랑을 표현한다. 바스 콩티뉴의 반주가 수반되는 위의 가사는 3박의 에르로, A장조에서 노래된다 (악보 129 참조).

[악보 129] 4막 2장 중, 아리시 에르, 마디 27-31

**Air tendre**  
(à part)

A: V7 I

A장조는 다음에 나오는 아리시의 레시타티프에서도 계속된다. 아리시는 결혼하여 함께 떠나자는 이폴리트의 제안에 쉽게 대답하지 못한다. 그녀 역시 이폴리트를 사랑하여 그와 결혼하고 싶지만, 신의 뜻을 거스르게 될까 두렵기 때문이다.

...	...
Mais Diane est inexorable	그러나 디안은 준엄하지요.
Pour l'amour et pour les amants.	사랑과 연인에 대하여

이처럼 아리시가 신을 경외함은 앞과 동일한 A장조에서 나타난다(악보 130 참조).

[악보 130] 4막 2장 중, 아리시의 레시타티프, 마디 70-74

A. mien Mais Diane est in-ex-o-ra-ble Pour l'a-mour et pour les a-mants.

B.C.

A:

A장조는 디안의 D장조의 관계조인 딸림음조로, 아리시가 이폴리트와 사랑에 빠졌음에도 불구하고 디안에게 긴밀하게 연결되어 있음을 나타내 준다. 즉 그녀는 맹목적으로 이폴리트를 사랑하는 것이 아니라, 자신의 사랑이 혹여나 신께 죄를 저지르는 것이 아닐까 신중하게 사려한다. 그리고 이러한 모습은 4막 2장을 종결짓는 아리시의 레시타티프에서도 지속된다.

Nous ne saurions trop mériter

우리는 자격이 없어요.

Que pour nous elle s'intéresse.

디안의 관심을 받을

아리시는 디안이 두 사람의 결혼을 허락한다는 이폴리트의 발언에, A장조의 레시타티프 오르디네르로, 디안의 보호를 받을 자격이 없다고 겸손하게 말하며 완전 종지한다(악보 131 참조).

[악보 131] 4막 2장 중, 아리시의 레시타티프, 마디 154-156

A. Nous ne saurions trop mériter Que pour nous elle s'intéresse.

B.C.

A: V<sub>7</sub> I

이처럼 4막은 이폴리트와 아리시의 사랑이 1막에서보다 더 두드러지게 나타나는



부분임에도 불구하고, 주로 A장조 안에서 진행된다. 이 조성은 앞서 언급한 것처럼, 디안의 D장조의 딸림음조로 두 사람의 사랑이 디안의 질서 가운데 이루어지고 있음을, 그리고 아리시가 이폴리트와의 관계를 디안의 지배 가운데 이성적으로 사려하고 있음을 암시하여 준다.

한편, 아리시는 4막 3장에서 이폴리트가 바다에서 나온 괴물과 맞서 싸우다 사라진 것을 보고 기절한 후, 5막 3장에 이르러서 다시 등장한다. 지금까지 ‘디안의 숲’에서 전개되던 것과는 달리, 5막 3장부터는 ‘아리시의 숲’이란 새로운 차원의 장소에서 이야기가 전개된다. 아리시는 찬란한 정원에서 흘러나오는 아름다운 음악 소리에 깨어난다. 그러나 그녀에게 아름다운 소리도 빛나는 태양도, 이폴리트 없이는 아무런 소용이 없다.

Sans Hippolyte, hélas! rien ne me  
saurait plaire.

이폴리트 없이는, 아아! 아무 것도  
소용없네.

이처럼 사랑하는 사람을 잃은 아리시의 고통은 이어지는 노래에서 보다 더 분명해진다.

Mes yeux, vous n'êtes plus ouverts  
Que pour verser des larmes!  
En vain d'aimables sons font retentir  
les airs,  
Je n'ai que des soupirs pour répondre  
aux concerts  
Dont ces lieux enchanteurs viennent  
m'offrir les charmes!

나의 두 눈은, 할 수 없다네  
눈물을 흘리는 것밖에!  
아름다운 소리가 공기 중에 울리는 것은  
헛되네.  
난 이 연주의 응답으로 한숨짓는 것 밖에  
할 수 없다네!  
이 매혹적인 장소에서

아리시는 두 눈으로 눈물 흘리는 것 밖에, 그리고 아름다운 소리에 대한 응답으로 한숨짓는 것 밖에 할 수 없다고 말한다. 그녀의 슬픔이 가득 담겨져 있는 위의 가사는 플루트와 현악기의 오케스트라 반주가 수반되는 e단조의 3박의 다 카포 에르로 노래된다(표 121 참조).

[표 121] 5막 3장 아리시의 다 카포 에르 구성

	마디	가사	구성
A	76-99	1-2행	e
B	99-113	3-5행	G-D-b
A'	77-99	1-2행	e

다 카포 에르는 아리시의 비애감을 보다 더 강조시켜 준다. 특히 반복되는 1-2행은 이전 4막 2장에서 아리시가 떠나려는 이폴리트를 향해 “이제 누가 자신의 눈물을 닦아 주냐”고 반문한 것과 관련지어 볼 수 있다. 아리시는 사라진 이폴리트로 인하여 이제 그저 눈물을 흘릴 수밖에 없는 것이다. 1-2행의 A부분은 e단조의 안정적인 조성 안에서 진행되는 반면, 3-5행의 B부분은 G장조에서 D장조로, 그리고 또 다시 b단조로의 빈번한 전조가 발생한다. 이러한 불안정한 조성은 아리시의 보다 솔직한 마음을 표현해 준다(악보 132 참조).

[악보 132] 5막 3장 중, 아리시의 다 카포 에르 A부분, 마디 80-85

Fl.

Vons

Alt.

A.

B.C.

Mes yeux, vous n'êtes plus ou - verts Que pour ver - ser des lar - mes!

e: V

이 다 카포 에르의 중심 조성인 e단조는 라무르의 b단조의 버금딸림음조로, 아리시는 사랑하는 이폴리트로 인하여 고통스럽다. 이 에르는 2행에서 눈물을 “흘리다”(verser)를 묘사하기 위해 선율이 장식된 것을 제외하고는 비교적 음절적으로 노래된다.

하지만 아리시는 연인을 잃은 잔인한 운명에도 불구하고 5막 4장에서 목동들과 함께 디안을 찬양한다.

Ciel! Diane! Malgré ma disgrâce  
cruelle,  
Signalons l'ardeur de mon zèle  
Pour la divinité qui me tient sous  
ses lois!  
...  
Joignons-nous aux voix

맙소사! 디안이다! 나의 잔인한 불운에도  
불구하고,  
열의를 바친다네!  
그녀의 법 아래에 나를 구속하는 신께  
...  
목소리를 합치자.

De cette troupe si fidèle.  
Descendez, brillante immortelle!  
[합창] Régné à jamais dans nos  
bois.

충직한 이 무리에  
내려오소서, 빛나는 여신이여!  
우리들의 숲을 영원히 지배하소서.

아리시는 충직하게 디안을 섬기는 목동들과 함께 ‘빛’의 여신인 디안에게 이 땅에 내려와 이 숲을 평온하게 지배해 달라고 기원한다. 이 노래는 1막 3장에서 디안의 여사제들이 디안을 찬양한 것과 유사하게 G장조에서 진행한다. G장조는 디안의 D장조의 버금딸림음조로, 아리시와 목동들이 디안의 지배 ‘아래’에 있음을 암시하여 준다(악보 133 참조).

[악보 133] 5막 4장 중, 아리시와 목동들의 합창, 마디 88-95

Hb  
 Bons  
 Vons  
 Alt.  
 A.  
 Ré-gnez à ja-mais dans nos bois, Ré-gnez à ja-mais dans nos bois!  
 Ré-gnez à ja-mais dans nos bois, Ré-gnez à ja-mais dans nos bois!  
 Ré-gnez à ja-mais dans nos bois, Ré-gnez à ja-mais dans nos bois!  
 Ré-gnez à ja-mais dans nos bois!  
 Ré-gnez à ja-mais dans nos bois!  
 (TOUS avec le Clavecin)  
 B.C.  
 G: V V I

목동들의 기도를 들은 디안은 5장에서 아리시의 숲에 내려와 목동들을 축복한 후, 다음 6장에서 아리시와 대화를 나눈다. 디안은 연인을 잃게 됨에 따라 그 어떠한 것으로도 행복할 수 없는 아리시에게 호의를 베풀어 슬픔을 사라지게 할 것이라고 말한다. 이에 아리시는 이폴리트의 죽음을 돌이킬 수 없다고 대답한다.

즉, 아리시는 이폴리트 없이는 결코 행복할 수 없는 것이다.

...	...
Non, un si tendre amant ne peut	아니요, 너무 사랑하는 그 연인을 제게
m'être rendu.	되돌려 줄 수 없어요.
Le perte en est irréparable.	죽음은 돌이킬 수 없어요.
...	...

레시타티프 오르디네르로 되어 있는 두 사람의 대화는 주로 디안의 D장조에서 진행된다. 그러나 아리시가 사랑하는 연인을 이야기하는 바로 위의 가사에서만큼은 라무르의 b단조에서 노래된다(악보 134 참조).

[악보 134] 5막 6장 중, 아리시의 레시타티프, 마디 8-12

A. Non, un si tendre a-mant ne peut m'être ren - du. La perte en est ir - ré - pa - ra - ble.

B.C. 8, 7 6, #, 6 5, #2 6 5 4 7

b: V7 i

한편, 아리시는 다음 7장에서 디안의 호의로 이폴리트를 만나게 된다.

Dieux! Qu'entends-je? 신이시여, 내가 무슨 소리를 듣고 있는 것인가요?

두 사람은 서로를 알아보고 행복해 한다.

Est-ce vous que je vois?	내가 보고 있는 것이 당신[이폴리트]인가요?
Que mon sort est digne d'envie!	내 운명이 얼마나 부러울까!
Le moment qui vous rend à moi	당신이 내게 돌려 준 바로 이 순간이
Est le plus heureux de ma vie.	나의 삶 가운데에서 가장 행복해요.

이처럼 아리시가 이폴리트를 만나고 함께 듀오를 부르는 이 부분은 주로, d단조에서 나타난다(악보 135 참조).

[악보 135] 5막 7장 중, 이폴리트와 아리시의 듀오, 마디 64-69

en ralentissant

A. vi - e, Le mo - ment qui vous rend à moi Est le plus heu - reux de ma vi - e.

H. vi - e, Le mo - ment qui vous rend à moi Est le plus heu - reux de ma vi - e.

B.C. d: V<sub>7</sub> i

d단조는 앞서 1막 4막장의 아리시의 레시타티프에서 나온 조성으로, 라모는 특히 이 조성을 주로 디안의 통제 아래 있는 아리시와 이폴리트 간의 사랑을 드러낼 때 사용하였다. 라모에 의해 “다정함과 애정, 부드러움”을 나타내는 조성으로 규정된 d단조는<sup>350)</sup> 1막 4장에서 아리시가 이폴리트를 향한 사랑을 드러낼 때, 그리고 디안이 5막 7장에서 두 사람을 결합시켜 줄 때, 마지막으로 아리시가 이폴리트와 다시 재회함으로써 행복을 노래할 때 사용되었다. 이처럼 d단조로 나타나는 연인의 사랑은 디안과의 관계 가운데서 이루어지는 것이다.

디안의 보호 가운데 다시 만나게 된 이폴리트와 아리시는 행복한 결말을 맺게 된다.

Quel heureux changement! quoi! c'est	행복한 결말이여! 디안 뿐이에요
Diane même	
Qui pour les tendres cœurs se déclare en	선한 사람들을 보호해 주는 것은!
ce jour!	

위의 가사는 《이폴리트와 아리시》에 나오는 아리시의 마지막 노래로, 1막 4장에

350) *Ibid.*, p.157.

서와 같이 비록  $b$  조표가 붙어 있으나  $Bb$  음에  $\sharp$ 의 임시표가 붙음으로써  $a$ 단조로 진행된다(악보 136 참조).

[악보 136] 5막 7장 중, 아리시의 레시타티프 오르디네르, 마디 78-80

A.  $m\grave{e} - me, Qui\ pour\ les\ ten - dres\ c\oeurs\ se\ d\acute{e} - clare\ en\ ce\ jour!$

B.C.  $a: i_6 \quad V_7 \quad I^\sharp$

$a$ 단조는 앞의  $d$ 단조의 딸림음조로, 특히 아리시가 레시타티프의 마지막 종지를 장조성( $a: V7-I^\sharp$ )으로 마침으로써, 단조보다 더 밝은 분위기를 전달해 준다.  $a$ 단조는 본래  $\sharp$ 조표를 가진 조성으로, 이는 다음에 살펴 볼 이폴리트의 대표적인 조성이기도 하다. 즉 아리시는 이폴리트와의 결합으로 그와 함께 행복한 새 시대를 시작하게 된 것이다.

지금까지 음악비극의 여주인공이자 이폴리트의 연인인 아리시를 살펴보았다. 본 극에서 아리시는 다음의 표와 같은 조표와 조성을 갖는다(표 122 참조).

[표 122] 아리시의 조표와 조성

막	장	내용	조표	조성
1막	1장	디안에게 기원하는 아리시의 모놀로그	$\sharp$	D장조
	2장	이폴리트와 아리시는 서로의 사랑을 확인함	$\sharp$	$b$ 단조, D장조
	4장	페드르가 아리시를 제물로 받치려 하자 아리시가 머뭇거림	$b$	$a$ 단조, $d$ 단조
4막	2장	떠나려는 이폴리트에게 아리시가 자신의 사랑을 고백하고, 이폴리트는 함께 떠나자고 말함	$\sharp$	A장조, D장조
5막	3장	기절했던 아리시가 새로운 장소에서	$\sharp$	$e$ 단조



		깨어나지만, 이폴리트로 인하여 슬픔		
	4장	아리시가 목동들과 함께 디안에게 지배해 달라고 찬양함	#	G장조
	6장	아리시는 디안에게 이폴리트를 잃은 슬픔을 노래함	#	D장조, b단조
	7장	아리시는 이폴리트와 재회하게 됨	b	d단조
		디안을 찬양하는 아리시	b	a단조

아리시는 디안의 D장조를 중심 조성으로, 주로 그 관계조 안에서 움직인다. 비록 그녀가 이폴리트를 향한 사랑을 고백할 때 라무르의 b단조와 이의 버금팔림음조인 e단조에서 노래하기도 하나, 곧 디안의 조성이나 그 관계조로 전조함으로써 그녀의 사랑이 디안의 통제 아래에 있음을 나타내 준다. 실제로, 아리시는 이폴리트와의 사랑이 디안에게 죄를 짓는 것이 아닌지 두려워한다. 그녀는 사랑에 눈이 멀어 맹목적으로 행동하는 것이 아니라, 늘 디안의 구속 아래에서 이성적으로 자신의 감정을 제어하는 모습을 보여준다. 이에 따라, 이 극에서 아리시가 보여주는 사랑은 ‘이성적인 사랑’이라고 할 수 있을 것이다. 이성적 사랑은 1720년대부터 여러 『도덕주보』에서 논의되던 것으로, 이는 『덕의 보고』라는 책에서도 살펴 볼 수 있다.<sup>351)</sup>

이성적인 사랑이란 자신의 주변 환경, 의무, 종교와 도덕의 법칙을 고려하면서 누군가의 완전함에 만족을 느낄 준비가 있는 성향을 말한다. 이러한 사랑에서는 보통은 이러한 심적인 상태에 속해 있는 모든 무질서가 사라지게 된다.<sup>352)</sup>

위의 글에서 볼 수 있듯이, ‘이성적 사랑’은 주변 환경과 의무, 그리고 종교와 도덕의 법칙을 사려 깊게 고려하여 감정을 제어한 것으로, 이는 ‘덕’(Vertu)에 해당한다.<sup>353)</sup> 즉 아리시는 사랑을 이성적으로 제어하는 계몽주의적 모습을 보여주는

351) 권혁준, “계몽주의 초기 소설에서의 걱정의 제어 문제- 젤러트의 『스웨덴 백작부인 G의 일생』을 중심으로”, 『독어독문학(구 독일문학)』 107권 (2008. 9), p.39.

352) Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend*, S. 244f. (권혁준, “계몽주의 초기 소설에서의 걱정의 제어 문제- 젤러트의 『스웨덴 백작부인 G의 일생』을 중심으로”, pp.39-40 재인용.)

353) 권혁준, “계몽주의 초기 소설에서의 걱정의 제어 문제- 젤러트의 『스웨덴 백작부인 G의 일생』을 중심으로”, p.40.

여성인 것이다.

이처럼 라모가 아리시를 긍정적으로 바라봄은 이성을 표징한 디안과 같은 중심 조성으로, 즉 ‘자연적으로’ 생성되는 #의 조표와 D장조를 통해서 분명해진다. 물론, 1막 4장과 5막 7장에서 자연적이지 ‘않은’ b 조표와 단조가 나타나기도 하지만, 이는 D장조의 디안의 관계조인 d단조 안에서만 나타난다. 즉, 그녀는 디안의 ‘통제’ 가운데 이폴리트를 ‘이성적’으로 ‘사랑’하고 있는 것이다. 다음에 살펴 볼, 페드르와는 다르게 말이다.

## 2) 맹목적 사랑, 페드르

페드르는 그 이름이 비록 음악비극의 제목에 빠져 있지만, 이폴리트와 아리시의 두 주인공만큼이나 중요한 역할을 담당한다. 테제의 두 번째 부인이자 이폴리트의 의붓어머니인 그녀는 이폴리트를 남몰래 사랑한다. 그리고 이러한 부정한 사랑이 극적 긴장감을 유발시키는 핵심적인 문제가 된다. 그런 이유로 페드르는 연인의 사랑을 방해하는 가장 큰 장애물로 갈등의 유발자이다.

페드르는 2막과 5막을 제외한 거의 모든 막에서 중요하게 등장한다(표 123 참조).

[표 123] 《이폴리트와 아리시》의 페드르의 등장

막	장	내용
1막	4장	페드르는 왕의 명에 따라 아리시를 디안의 제물로 바치려 함
	6장	이폴리트가 아리시의 편을 들자, 페드르는 질투심으로 더 큰 분노에 휩싸이게 됨
	7장	아르카스는 페드르에게 남편 테제가 지옥에서 죽었다는 소식을 전함
	8장	외논은 페드르에게 이폴리트와의 사랑을 이룰 수 있는 계락을 말함
3막	1장	페드르는 라무르에게 기원함
	2장	외논은 페드르에게 이폴리트가 곧 도착한다고 전달함

	3장	이폴리트와 페드르는 그동안의 오해를 풀게 되지만 곧 페드르의 고백으로 더 강하게 대립함
	4장	페드르는 테제의 질문을 회피함
4막	4장	사냥꾼들의 한탄을 들은 페드르는 진실을 밝히고 자살함

페드르는 이폴리트와 아리시 그리고 디안의 여사제들이 무대 위에 있는 1막 4장에 처음 등장한다. 그녀는 아리시를 디안의 여사제로 바치기 위해 디안의 신전에 들어온 것이다.

Princesse, ce grand jour par des nœuds éternels      공주여, 중요한 날이에요, 영원한  
Va nous unir aux immortels      우리들을 신들과 연결하는.

페드르는 d단조로 자신의 첫 노래를 부른다(악보 137 참조).

[악보 137] 1막 4장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 1-4

PHÈDRE (à Aricie)

Ph. Prin - ce - sse, ce grand jour par des nœuds éter - nels Va vous unir aux immor - tels.

B.C. d: i V

d단조는 #조표와는 달리 자연적으로 발생하지 않는 b조표를 가지지만, 이미 앞에서 살펴 본 바와 같이, 디안의 D장조의 관계조이자 라모에 의하면 “다정함, 애정, 부드러움”의 성격으로 규정된<sup>354)</sup> 조성이다. 이는 페드르가 곧 디안의 제물로 바쳐지게 될 아리시에게 다정한 어투로 말을 건네고 있음을 나타내 준다.

그러나 아리시는 이폴리트를 향한 사랑 때문에 디안의 사제가 되는 것을 주저한다. 특히 두 사람의 대화를 듣고 있던 디안의 여사제들마저 “강요된 마음을 신

354) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.

이 받지 않는다”고 덧붙이자, 페드르는 분노하게 된다.

Quoi! l'on ose braver le suprême pouvoir.      뭐라고! 감히 패권에 맞서다니!

아리시와 디안의 여사제들을 향한 페드르의 격노는 라모에 의해 “분노, 폭풍”으로 규정된 F장조로 전조되어 나타난다(악보 138 참조).<sup>355)</sup>

[악보 138] 1막 4장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 18-20

Ph.      Quoi!      l'on o - se braver le su - prê - me pou - voir!

B.C.      (Clavecin avec un pupitre de Velles)      (Velles seuls)

F: I      V      ii

페드르는 처음에 d단조로 ‘부드럽게’ 아리시에게 명령을 내렸으나, 그녀가 이를 거역하자 관계조인 F장조로 전조하여 ‘분노’한다. 이처럼 페드르는 자신의 감정을 제어하지 못한 채 즉각적으로 폭발시킨다. 결국 그녀는 왕자인 이폴리트에게 왕의 명을 거역한 아리시를 고발하기에 이르지만, 이미 서로의 마음을 확인한 이폴리트도 아리시의 편에 서서 그녀를 비호한다. 이에 페드르는 이전보다 더 통제할 수 없는 강렬한 분노하게 휩싸이게 된다.

Je vous entends. Eh bien! que la  
trompette sonne,

그렇구나. 그렇다면! 나팔이 울리고,

...

...

Tremblez, redoutez ma vengeance!  
Et le temple et l'autel vont tomber à  
ma voix.

떨어라, 나의 복수를 두려워해라!  
신전과 제단은 나의 목소리에 무너질  
것이라네.

Tremblez! j'ai su prévoir la  
désobéissance:

떨어라! 나는 이 불순종을 예견하고  
있었다네:

355) *Ibid.*, p.157.

Périssse la vaine puissance  
Qui s'élève contre les Rois!

헛된 힘은 무너져라!  
왕에 맞서는

이전까지 바스 콩티뉴의 반주 위에서 진행되던 페드르의 레시타티프는 현악기의 오케스트라 반주가 수반됨에 따라, 레시타티프 오블리제로 바뀐다. 생기 있게(Vif)로 변화된 빠르기 뿐 아니라, 오케스트라 반주가 “곰찍한 신호인 나팔소리”(que la trompette sonnes, Que le signal affreux)를 묘사하여 줌으로써, 격앙된 페드르의 분노를 잘 표현해 준다(악보 139 참조).

[악보 139] 1막 4장 중, 페드르의 레시타티프 오블리제, 마디 21-24

The musical score is for Act 1, Scene 4, measures 21-24. It is in 2/2 time and features five staves: Vons (Soprano), Alt. (Alto), Ph. (Tenor), and B.C. (Bass). The tempo is marked '(Vif)' and the dynamics are 'f' (forte) and 'fort'. The lyrics are: 'Je vous en-tends. Eh bien! que la trompet-te son - ne. Que le sig-nal aff-reux se don - ne,'.

한편, 11마디 동안 지속된 레시타티프 오블리제는 자연스럽게 빠른(Vite) 6/8박자의 에르로 바뀐다. 특히, 빠른  $\text{♪♪♪}$ 의 리듬형으로 펼친 화음을 연주하는 바이올린은 페드르의 분노를 보다 더 효과적으로 묘사하여 준다(악보 140 참조).

[악보 140] 1막 4장 중, 페드르의 에르, 마디 45-49

1er Vons

2ds Vons

Ph.

voix. Trem - blez! trem - blez! J'ai su pré - voir la dé - so - bé - is - san - ce. Pè

F: V

이와 같이, 레시타티프 오르디네르에서 레시타티프 오블리제로, 그리고 마지막으로 에르로의 변화는 페드르의 감정이 점차 제어할 수 없을 정도로 격렬해지고 있음을 암시하여 준다. 더욱이 이는 모두 ‘분노’를 표현하는 F장조에서 노래됨에 따라, 그녀의 감정을 보다 잘 나타내 준다.

한편, 페드르는 1막 5장에서 하늘에서 내려온 디안에게 조차도 B♭장조로 “두려워하라”는 경고를 듣게 되자, 땅과 하늘의 그 어느 누구도 자신의 편에 서지 않음을 깨닫고는 격분한다. 더욱이 이폴리트가 아리시를 보호하고, 아리시가 이폴리트를 따라 무대 위에서 나가자 그녀는 자신의 감정을 통제하지 못한다. 특히, 다음의 6장에 나오는 페드르의 9행의 모놀로그는 페드르가 앞서 4장에서 왜 이렇게 분노하였는지 그 이유를 보다 더 명확하게 알려준다.

Quoi! la terre et le ciel contre moi  
sont armés!  
Ma rivale me brave! Elle suit  
Hippolyte?  
Ah! plus je voi leurs coeurs l'un  
pour l'autre enflammés,  
Plus mon jaloux transport s'irrite.  
Que rien n'échappe à ma fureur;

뭐라고! 땅과 하늘이 내게 맞서  
무장하는구나!  
연적이 내게 맞서다니! 그녀가 이폴리트를  
따라갔느냐?  
아! 내가 그들의 사랑이 불타오르는 것을  
보면 볼수록  
나의 질투심은 더 커진다네.  
나의 분노를 그 누구도 피할 수 없다네 ;

Immolons à la fois l'amant et la  
rivale!

연인과 연적을 한꺼번에 제물로 바쳐라!

Haine, dépit, rage infernale,

지옥의 증오, 경멸, 격노여,

Je vous abandonne mon coeur!

나의 마음을 당신에게서 단념한다!

그녀는 위의 가사 가운데 2행에서 아리시를 “연적”(rivale)으로, 그리고 6행에서 이폴리트를 “연인”(amant)으로 지칭함으로써, 청중들에게 처음으로 의붓아들인 이폴리트를 남몰래 사랑하고 있음을 밝혀준다. 페드르는 두 사람의 사이를 갈라놓기 위해 아리시를 디안의 여사제로 바치려 했으나, 이는 설상가상으로 두 사람의 사랑을 보다 더 확고하게 해 준 것이다. 이에 페드르는 참을 수 없는 “질투심”(jaloux)에 휩싸이게 된다. 결국 페드르는 “지옥의 증오, 경멸, 격노”(Haine, dépit, rage infernale)로, 연인과 연적을 모두 죽음으로써 자신의 사랑도 단념하고자 한다.

9행의 가사는 앞의 4장에서처럼 레시타티프 오르디네르로 1-4행이 노래되다가, 5행부터는 고조된 감정을 반영하듯 격해(Vivement)진 박자로 현악기의 오케스트라 반주가 추가된 레시타티프 오블리제로 노래된다(악보 141, 142 참조).

[악보 141] 1막 6장 중, 페드르의 레시타티프 오르디네르, 마디 1-4

Ph. 

(Clavecin avec un pupitre de Velles)

B.C. 

d: i V V<sub>6</sub> i

[악보 142] 1막 6장 중, 페드르의 레시타티프 오블리제, 마디 19-26

Vons

Alt.

Ph.

B.C.

Hai - ne, dé - pit, rage infer - na - le, Je vous abandon-ne mon

d:

cœur, Je vous abandon - ne mon cœur. Mais, on vient. C'est Ar

V i F: I

특히, 레시타티프 오블리제의 오케스트라 반주는 주로 상행 진행하는 ♪ ♪ ♪ ♪의 빠른 부점 리듬을 지속함으로써, 격하게 고조된 페드르의 감정을 잘 표현해 준다. 이 레시타티프는 비교적 안정적인 d단조에서 노래되다가, 테제의 친구인 아르카



스가 오고 있음을 말하는 9행에서 다시 레시타티프 오르디네르로 되돌아갈 뿐 아니라, 관계조인 F장조로 전조됨에 따라 곧 폭풍전야와 같은 불길한 일이 벌어질 것임을 시사해 준다.

실제로, 1막 7장에서 아르카스는 페드르에게 남편인 테제가 친구를 구하기 위해 지옥에 내려갔다가 죽게 되었다는 소식을 전한다. 주로 아르카스와 외논의 대화로 이루어져 있는 7장에서 페드르는 그저 탄식만 할 뿐이다.

O Dieux!

오 신이시여!

테제의 죽음이 알려지는 이 장은 주로 f단조에서 노래되는데, 이 조성은 라모에 의하면 “죽음의 애도”(lugubre)로 “비탄, 통곡, 침울함, 불길함”<sup>356)</sup> 등을 표현하는 것으로 규정되었다. 즉 아르카스와 외논, 그리고 페드르는 각각 친구와 왕, 그리고 남편의 죽음으로 비탄에 빠지게 된 것이다.

한편, 외논은 충격적인 소식을 접한 페드르에게 다음 장인 1막 8장에서 새로운 가능성을 제시한다. 남편이 죽었으니, 이제 의붓아들인 이폴리트와의 사랑이 죄가 아니라는 것이다. 이에 페드르는 자신에게 헛된 기대를 품게 하지 말라고 한다.

Quand mon amour serait sans crime,

내 사랑이 죄가 아니라 할지라도,

En serait il moins sans espoir?

희망이 없지 않나?

Eh! comment me flatter? non, il n'est  
pas possible.

어! 어째서 내게 헛된 기대를 가지게  
하는가? 아니다, 이건 불가능하다.

페드르의 위의 발언은 조성적으로 흥미롭다. 1행은 B♭ 장조에서, 2행은 이의 관계단조인 g단조에서, 그리고 마지막으로 3행은 F장조에서 노래된다(악보 143 참조).

---

356) *Ibid.*, p.157.

[악보 143] 1막 8장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 7-10

Ph. Quand mon amourserais sans crime, En seraitil moins sans espoir? Eh! Comment me flat-ter... non,

B.C. Bb: I g: V i F: I6

Bb 장조와 F장조는 라모에 의해 “분노, 폭풍”<sup>357)</sup>의 성격을 갖는 조성으로, 페드르가 이폴리트와의 사랑에 실낱같은 희망을 가짐에 따라 결국 끔찍한 결과를 야기할 것임을 암시하여 준다. 반면 페드르는 2행을 “슬픔”을 자아내는 g단조로 전조하여 노래함으로써, 이폴리트가 아리시를 사랑함으로 자신의 사랑이 희망 없음을 슬퍼하기도 한다. 이처럼 이폴리트와의 불가능한 사랑을 잘 알면서도 자신도 모르게 기대하는 페드르의 복잡한 심정은 빈번하게 바뀌는 조성을 통해서, 그리고 g단조에서 F장조로의 먼 조로의 전조를 통해서 잘 나타난다.

이에 외논은 보다 더 분명한 방법을 제시한다. 그녀는 페드르에게 아리시가 결코 줄 수 없는 ‘왕권’으로 이폴리트의 사랑을 얻으라고 말한다.

	...	...
외논	L'objet de son amour n'a qu'un coeur à donner, Et Phèdre avec son coeur promet une couronne	그의 사랑의 대상은 사랑만 줄 수 있지만, 페드르는 사랑 뿐 아니라 왕위도 줄 수 있지요.
페드르	Pour la seconde fois tu prolonges mes jours, ...	너는 나를 두 번 살리는 구나. ...

외논의 계략으로 새로운 희망을 얻게 된 페드르는 다시금 “애정”을 나타내는 d단조의 레시타티프로 노래한다(악보 144 참조).

357) *Ibid.*, p.157.

[악보 144] 1막 8장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 41-43

Ph. Pour la secon - de fois tu prolon - ges mes jours;

B.C. Par cet espoir - flat - teur

d: i

이처럼 페드르는 1막의 중반부인 4장에 처음 등장하여 마지막 8장까지 나오면서 극을 이끌어 나간다(표 124 참조).

[표 124] 1막에서 페드르의 조표와 조성

장	내용	조표	조성
4장	페드르와 아리시, 이폴리트 간의 대립	b	d단조, F장조
6장	페드르의 분노가 폭발되는 모놀로그	b	d단조, F장조
7장	아르카스가 테제의 소식을 전함	b	f단조
8장	외논이 페드르에게 희망을 줌	b	F장조, d단조

페드르는 1막에서 주로 b 조표의 d단조와 F장조 안에서 노래한다. b 조표는 자연적으로 발생하는 #조표에 비하면 부드럽고 연약하며 덜 밝은, 부정적인 특징을 갖는데, 이는 1막의 페드르와 잘 들어맞는다. 페드르는 의붓아들을 향해 부정한 사랑을 가지고 있을 뿐만 아니라, 이를 통제하지 못하고 표출하고, 더 나아가 이를 쟁취하기 위해 부정한 제안을 받아들인다. 특히 이는 앞서 살펴본 아리시의 사랑과 분명하게 대비된다. 아리시가 이폴리트와의 사랑을 이성적으로 통제하고자 함은 주로 #조표의 D장조와 b단조 안에서 나타난 반면, 같은 사람을 사랑하지만 제어치 못하는 페드르의 사랑의 감정은 b 조표의 d단조와 F장조를 통해 드러나고 있는 것이다. 그리고 이는 다음 3막에서도 계속해서 나타난다.

3막은 음악비극 《이폴리트와 아리시》 가운데, 가장 절정을 이루는 부분으로, 페

드르의 모놀로그로 시작된다. 1막 1장에서 아리시가 디안에게 기도했다면, 페드르는 3막 1장에서 라무르에게 기도한다.

Cruelle mère des amours, Ta vengeance a perdu ma trop coupable race.	사랑의 잔인한 어머니여, 당신의 복수가 나의 죄 많은 종족을 잃게 했어요.
N'en suspendras-tu point le cours?	당신은 이 흐름을 멈추게 하지 않으시렵니까?
Ah! du moins, à tes yeux que Phèdre trouve grâce!	아! 최소한, 페드르가 당신에게 은혜 입기를!
Je ne te reproche plus rien Si tu rends à mes vœux Hippolyte sensible.	난 당신을 결코 비난하지 않을 거예요. 만약 당신이 내가 바라는 것처럼, 이폴리트가 반응을 보이도록 해 준다면 내 마음속의 불길이 너무도 끔찍해요:
Mes feux me font horreur ; mais mon crime est le tien.	하지만 나의 범죄는 바로 당신의 것이지요.
Tu dois cesser d'être inflexible.	당신은 이제 완고함을 멈춰야 해요.

페드르는 라무르를 “잔인한 어머니”(Cruelle mère)로 칭하며, 자신에게 이폴리트를 향한 부정한 사랑의 감정을 불어넣었으니, 그와의 사랑을 이루어 줌으로써 책임져 달라고 애원한다. 이 모놀로그는 1막 1장의 아리시의 모놀로그와 유사하게 다 카포 에르로 되어 있다(표 125 참조).

[표 125] 3막 1장 페드르의 다 카포 에르 구성

	마디	가사	조성
A	17-49	1-4행 (abab)	b
B	50-78	5-8행 (cdcd)	D-A-f #
A'	17-49	1-4행 (abab)	b

1-4행의 A부분은 비교적 안정적인 b단조로 노래되는 반면, 보다 더 솔직한 감정을 드러내는 5-8행의 B부분은 D장조와 A장조, 그리고 f#단조로의 빈번한 전조가 발생한다. 그러나 A부분이 다시 반복됨으로써, 이 노래는 b단조를 중심 조성

으로 갖는다(악보 145 참조).

[악보 145] 3막 1장 중, 페드르의 에르, 마디 17-26

Fl. *(Ire seule)*  
*(doux)*

Vons

Alt.

Ph.  
Cru-el-le mè-re des a-mours, Ta ven-gean-ce aper-

B.C.  
7 6 5 6

b: i

*(doux)* *(fort)*

*(doux)* *(fort)*

du ma trop cou-pable ra-ce. N'en suspend-ras-tu point le

6 5 4 #

V i V

*(doux)*

라무르에게 기원하는 페드르의 노래는 1막 1장에서 아리시가 디안의 D장조로 디안에게 기원한 것과 같이, 라무르의 b단조에서 나타난다. b단조는 #의 조표를 갖는 조성으로, 페드르는 본 극에 들어와 처음으로 #조표에서 노래한다. 이는 앞서 라무르에게서 살피본 바와 같이, 사랑 그 자체가 부정한 감정이 아님을 암시하여 준다. 그럼에도 불구하고, 빈번한 임시표의 사용과 반음계적 진행, 불협화성 등을 통해, 그리고 플루트와 현악기에서 두드러지게 나타나는 ♭의 부점 리듬을 통해, 페드르의 불안정한 사랑을 드러내 준다. 특히, 3행(N'en suspendreas-tu point le cours?)의 이폴리트를 향해 멈출 수 없는 사랑은 F#-G#-A#-B-C#-D로 임시표가 빈번하게 사용되는 선율이 제1바이올린과 제2바이올린, 그리고 페드르의 노래에 모방적으로 나타남으로써 제어되지 않는 부정한 사랑의 감정을 묘사하여 준다(마디 23-26).

이후 2장은 짧은 13마디로 페드르가 1막 8장의 외논의 제안에 따라, 이폴리트에게 왕좌를 양보함으로써 사랑을 얻고자 결심하는 부분이다.

Au mépris de ma gloire, enfin va me forcer!	나의 영광에 개의치 않고, 마침내 나아가려 한다네!
--	---------------------------------

위의 가사에서 볼 수 있는 것처럼, 페드르는 왕비의 명예도 개의치 않고, 그저 사랑에 맹목적일 뿐이다. 그리고 이는 라무르의 b단조에서 노래된다(악보 146 참조).

[악보 146] 3막 2장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 9-11

Ph. vo - re, Au mépris de ma gloire, enfin va me forcer! Il

B.C.

b: V<sub>5</sub> i

더욱이 자신의 영예보다 사랑을 우위에 둔 길게 지속되는 1전위된 불협화 7화음(b: V56)에 놓음으로써, 그녀의 사랑이 얼마나 불안정한지를 표현해 준다.

이폴리트가 페드르의 궁에 찾아오게 되고, 두 사람은 다음 3장에서 만나게 된다. 3막 3장은 3막 가운데, 더 나아가 이 극 가운데 가장 극적인 부분 중 하나로, 앞서 분석 부분에서 살펴 보았듯이, 조표를 통해 변화무쌍한 극적 전개가 암시된다. 우선, #조표에서 페드르와 이폴리트는 좋은 분위기를 이어나간다. 이폴리트는 비록 의붓어머니가 자신을 증오했지만, 그래도 남편을 잃은 슬픔을 위로하기 위해 페드르를 찾아온다. 그러니까, 이폴리트는 페드르가 자신을 사랑하고 있다는 사실을 전혀 모른 채, 앞서 1막에서 페드르가 자신과 아리시를 향해 분노를 퍼부은 것을 보고 자신을 싫어한다고 여긴 것이다. 이에 페드르는 이폴리트가 자신의 마음을 잘못 알고 있다고 말한다.

Vous, l'objet de ma haine? O	당신이, 내 증오의 대상이라고? 오 하늘이시여,
ciel, quelle injustice!	이 얼마나 불공평한 일인가!
...	...
Hélas! si vous croyez que Phèdre	맙소사! 만약 페드르가 당신을 증오했다고
vous haïsse,	여겼다면,
Que vous connaissez mal son	당신은 그녀의 마음을 잘못 알고 있는 거예요!
cœur!	

이 부분은 #조표의 D장조의 레시타티프 오르디네르로 노래된다(악보 147 참조).

[악보 147] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프 오르디네르, 마디 14-17

Ph. cisse. Hé-las! si vous cro - yez que Phè-dre vous ha - isse, Que vous connaissez mal son cœur!

B.C. D: V

페드르가 자신을 싫어하지 않는다는 사실을 알게 된 이폴리트는 페드르와 같은 D장조로, 죽은 아버지를 대신하여, 새어머니인 페드르를 친절하게 잘 보살피겠노라고 말한다.

Qu'entende-je? à mes désirs Phèdre	뭐라고요? 페드르가 더 이상 내게 적대적이
n'est plus contraire!	않다고!
Ah! les plus tendres soins de votre	아! 당신의 위엄 있는 남편의 가장 친절한
auguste époux	보살핌이
Dans mon cœur désormais vont	내 마음속에서 이제부터 당신을 위해서
revivre pour vous.	다시 살아 날 거예요.

더 나아가, 이폴리트는 의붓형제인 페드르의 아들에게 진정한 형이 되어 줄 뿐만 아니라, 그의 왕권 또한 보장해 주겠노라고 말한다.

A votre fils je tiendrai lieu de frère;	내가 당신의 아들에게 형이 되어 주겠어요.
J'affermirai son trône et j'en donne	내가 그의 왕좌를 확고히 보장할 것을 내
ma foi.	신념을 다해 맹세해요.

이 같은 이폴리트의 발언에 감동한 페드르는 자신의 당초 계획대로 이폴리트에게 왕좌를 넘겨주겠다고 말한다.

Vous pourriez jusque-là vous	당신이 이렇게까지 나를 감동시킬 수 있단
attendrir pour moi?	말인가요?
C'en est trop ; et le trône, et le fils,	너무 과해요; 왕좌, 아들, 어머니,
et la mère,	
Je range tout sous votre loi.	이 모든 것을 당신의 법 아래에 놓겠어요.

위의 가사는 #조표의 e단조에서 완전중지(e: V-i)되는데, e단조는 b단조의 버금 딸림음조로 라모에 의해 “애정어림, 다정함” 등과 같이 b단조와 거의 유사한 성격으로 규정된다(악보 148 참조).<sup>358)</sup>

---

358) *Ibid.*, p.157.



[악보 148] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 29-32

Ph. moi? C'en est trop; et le trône, et le fils, et la mè-re, Je range tout sous votre loi.

B.C. e: V V i

즉, 페드르는 이폴리트에게 왕권을 양보함으로써 그의 사랑을 얻고자 한 것이다.

그러나 지금껏 #조표에서 진행되던 좋은 분위기는 이폴리트가 오롯이 아리시만을 원하자 바로 깨지게 된다. 페드르는 왕의 권력을 포기했음에도 불구하고, 이폴리트가 아리시를 향한 사랑을 포기하지 않자 그녀를 향한 주체할 수 없는 질투심에 휩싸이게 된 것이다.

...	...
Malgrè mon trône offert, vous aimez Aricie?	나의 왕권을 내게 넘겨줬음에도 불구하고, 너는 아리시만을 좋아하느냐?
...	...
Tremblez! craignez pour elle un courroux éclatant!	떨어라! 두려워하라! 그녀를 향한 엄청난 이 분노를 두려워해라!
Je ne la haïs jamais tant.	나는 그녀를 이렇게도 증오했 본적이 없다네.

이처럼 변화된 분위기는 4조표 내에서 진행된다. 페드르는 a단조(마디 39-30), C장조(마디 40-41), D장조(마디 41-43), 그리고 e단조(마디 45-49)로와 같이 먼 조로의 빈번한 전조 뿐 아니라, 불협화성을 통해 불안정한 감정 상태를 드러낸다 (악보 149 참조).

[악보 149] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 45-49

Ph. Tremblez! craignez pour elle un courrouxé-cla - tant! Je ne la hais jamais tant.

B.C. e: i V i

특히 페드르가 아리시를 향해 증오감을 드러내는 이 레시타티프는 고음역 뿐 아니라, G-E와 같이 10도의 넓은 음역 안에서 발생함으로써, 통제되지 않는 그녀의 분노를 암시하여 준다. 이후 두 사람은 a단조의 듀오로 가사의 구조는 유사하지만, 서로 전혀 다른 내용의 가사를 노래한다.

페드르	이폴리트
Ma fureur va tout <b>entreprendre</b> 나의 분노로 온갖 공격을 가할 것이라네!	Gardez-vous de rien <b>entreprendre</b> 어떤 공격도 하려고 하지 마세요
<b>Contre des jours</b> trop odieux! 너무도 끔찍한 삶에 맞서서	<b>Contre des jours</b> si précieux! 이 소중한 삶에 맞서서
Je ne hais rien tant <b>sous les cieux</b> 난 하늘 아래 이렇게도 많이 증오한 적이 없다네	Rien ne m'est si cher <b>sous les cieux</b> 하늘 아래에 그 어느 것도 이만큼 소중하지 않다네
<b>Que le sang que je veux</b> répandre. 내가 뿌리고 싶은 피 만큼	<b>Que le sang que je veux</b> défendre. 내가 보호하고 싶은 피 만큼

페드르는 아리시를 향한 질투심에 그녀를 죽이고 싶지만, 이폴리트는 그녀만큼 이 세상에 보호하고 싶은 것은 없다. 이처럼 두 사람의 대립적인 가사는 a단조의 폴리포니적 텍스처로 나타난다(악보 150 참조).

[악보 150] 3막 3장 중, 페드르와 이폴리트의 듀오, 마디 49-52

(Assez animé)

Ph. Ma fu - reur va tout en - tre - pren - dre Con - tre des

H. Gardez - vous de rien en - tre - prendre Con - tre des

B.C. (TOUS avec le Clavecin)

a: i

♮조표에서 진행되던 듀오가 마치지면, 조표는 또 다시 b조표로 바뀐다. 이폴리트가 페드르에게 아리시를 왜 이렇게 싫어하냐고 묻자, 페드르는 그녀를 가리켜 “연적”(rivale)이라고 지칭한다.

Elle a trop su te plaire, elle en	그녀는 너의 마음에 드는 방법을 너무도 잘
perdrea le jour.	알고 있다네. 그녀는 죽게 될 것이다.
Puis-je avec trop d'ardeur immoler	난 매우 큰 걱정으로 나의 연적을 죽일 수
ma rivale!	있다네!

페드르가 이와 같이 흥분한 상태에서 이폴리트에게 자신의 사랑을 드러내자, 두 사람의 관계는 최악으로 치달게 된다. 그리고 이는 또 다시 “폭풍, 분노”를 표현하는 F장조에서 나타난다(악보 151 참조).

[악보 151] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 100-103

Ph. plai - re, elle en perdrale jour. Puis-je avec trop d'ar - deur immoler ma ri - va - le!

B.C. F: V I6 V

Cruel, quelle rigueur extrême!  
 Tu me hais autant que je t'aime ;  
 Mais, pour trancher mes tristes  
 jours,  
 Je n'ai besoin que de moi-même.

잔인한 사람이여, 이 얼마나 단호한가!  
 내가 너를 사랑하는 만큼 너는 나를  
 미워하는구나. ;  
 하지만, 나의 슬픈 삶을 중단하기 위해서는  
 나만 있으면 된다네.

[악보 152] 3막 3장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 139-144

Ph. cours. Cru-el, quelle rigueur ex - trême! Tume-hais autant que je

B.C. F: V c: V F:

t'aime; Mais, pour tran-cher mes tristes jours, Je n'ai be-soin que de moi-même. Don-ne!

6. 6 6/5 V

- 385 -

다. 그리고 이는 F장조의 V도로 불안정하게 종결된다. 이처럼 3막 3장은 페드르와 이폴리트 간의 관계가 조표와 조성을 통해 반영되어 나타난다(표 126 참조).

[표 126] 3막 3장의 구성

마디	내용	조표	중심조성
1-32	이폴리트와 페드르가 오해를 풀고 좋은 분위기를 이어나감	#	D장조
32-94	이폴리트가 아리시를 향한 사랑을 드러내자 페드르는 주체할 수 없는 질투심에 휩싸임	♯	a단조
95-145	페드르는 이폴리트에게 사랑을 고백하고, 이폴리트는 엄청난 공포에 사로잡힘	b	F장조

한편, 3막 3장의 종결부에서 이폴리트가 페드르에게 칼을 뺏아든 순간, 테제가 무대 위에 등장한다. 이에 테제는 다음 4장에서 자신의 아내인 페드르에게 무슨 연유로 이폴리트가 그녀에게 칼을 겨누게 되었는지 묻게 된다. 그러나 페드르는 전후 사정을 전혀 모르는 테제에게 “모욕당한 사랑은 복수되어야 한다”는 그저 모호한 대답만을 할 뿐이다.

N'approche plus de moi! l'amour est	더 이상 내게 가까이 오지 말아요!
outragé,	사랑이 모욕당했기에,
Que l'amour soit vengé!	그 사랑은 복수되어야만 해요!

b 조표의 d단조에서 나타나는 이 레시타티프 오르디네르는 빈번한 불협화성의 사용과 더불어, 특히 바스 콩티뉴의 저음이 D-C-B♯-B♭-A로 반음계적으로 하행 진행함으로써, 페드르의 절망을 드러내 준다. 그녀는 이폴리트에게 매몰차게 사랑을 거절당했을 뿐 아니라, 죽었다고 생각한 남편이 살아 돌아옴에 따라 결국 자신이 죽게 될 것이라고 생각한 것이다(악보 153 참조).

[악보 153] 3막 4장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 9-12

(à Thésée) (Elle sort)

Ph. N'appro - chez plus de moi! l'amour est outré, Que l'amoursoit ven - gè!

B.C. d: i V

이후 무대 위에서 퇴장한 페드르는 마지막으로 4막 4장에 등장한다. 그녀는 3장의 종결부에 나오는 오케스트라 반주가 있는 g단조의 4성부 합창으로 노래되는 사냥꾼들의 애도 소리에 이끌려 무대 위에 나온다.

O disgrâce cruelle!

오 끔찍한 불운이여!

Hippolyte n'est plus.

이폴리트는 더 이상 없다네.

페드르는 사냥꾼들에게 탄식하는 이유를 묻게 되고, 그들은 이에 응답한다. 이처럼 4막 4장은 페드르의 솔로와 사냥꾼들의 합창이 교대로 연주됨에 따라 극적 긴장감을 강화시켜 준다. 페드르는 사냥꾼들에 의해 이폴리트가 바다 속에서 나온 괴물과 싸우다 죽게 되었다는 소식을 전해 듣고는, 앞서 나온 그들의 합창과 동일한 조성인 g단조로 긴 모놀로그를 노래한다. g단조는 비록 라모에 의하면 d단조나 e단조, 그리고 b단조와 유사하게 “부드러움, 다정함, 애정” 등을 나타내는 조성으로 여겨졌으나<sup>359)</sup>, 그와 비슷한 시기의 샤르팡티에나 루소에 의하면 “슬픔, 심각함, 장엄함” 등을 나타내는 조성으로<sup>360)</sup> 규정되기도 했다(악보 154 참조).

359) *Ibid.*, p.157.

360) Steblin, *Key Characteristics in the 18<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Centuries a Historical Approach*, p.60.

[악보 154] 4막 4장 중, 페드르와 합창의 교대, 마디 1-6

The musical score is for Act 4, Scene 4, featuring Pedre and the Chorus. The score includes parts for Hb, Bons, Vons, Alt., Ph., Dessus, Hautes-Contre, Tailles, Basses, and B.C. The lyrics are in French and Korean. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

**Lyrics:**

Quelle plainte en ces lieux m'ap - pel - le? Il n'est plus! ô douleur mor - tel - le!

Hip - po - ly - te n'est plus. O re

Hip - po - ly - te n'est plus. O re

Hip - po - ly - te n'est plus. O re

Hip - po - ly - te n'est plus. O re

(Clavecin avec un pupitre de Velles) 5 6 6 O re (TOUS)

**Performance instructions:**

- (doux)
- (plus fort)

한편, 페드르는 이폴리트가 바다 속에서 나온 괴물이 아닌, 자신 때문에 죽은 것이라고 말한다.

Non, sa mort est mon seul ouvrage.      아니다, 그의 죽음은 오직 나 때문이다.  
 Dans les Enfers c'est par moi qu'il      그가 지옥으로 내려간 것은 나에  
 descend.      의해서이다.

위의 두 행은 유사한 의미를 지니고 있지만, 각기 B♭ 장조와 c단조로 나타난다. 두 조는 먼 조로, 라모에 의하면 B♭ 장조는 “폭풍과 분노”를, 그리고 c단조는 “애도와 비탄, 통곡”을 표현한다.<sup>361)</sup> 페드르는 이와 같이 먼 조로 전조함으로써, 사랑하는 이폴리트를 죽게 만든 자신을 향한 분노와 더불어, 사랑하는 사람을 잃게 됨에 따라 생긴 비탄을 동시에 느낀다. 더욱이, 노래 선율이 F-G로의 7도 하행과 G-D(E♭)로의 11도 하행 진행이 두드러지게 나타남으로써, 그녀의 괴로운 감정이 잘 표현된다(악보 155 참조).

[악보 155] 4막 4장 중, 페드르의 레시타티프, 마디 16-20

Ph. Non, sa mort est mon seul ou-vra-ge. Dans les En-fers c'est par moi qu'il des-cend.  
(Clavecin avec un pupitre de Velles)

B.C. B♭: c: i

더욱이, 격앙된 페드르의 감정은 앞서 제시된 페드르의 다른 노래들처럼 오케스트라 반주가 수반됨에 따라 보다 더 강조된다. 페드르는 무고한 이폴리트를 죽게 만든 대가로, 분노한 신들의 벌을 받게 될 것이라고 말한다.

...	...
Quel bruit! quels terribles éclats!	무슨 소리냐! 이 얼마나 무서운
Fuyons! où me cacher? Je sens	번개더냐!
trembler la terre.	도망치자! 어디에 숨지? 땅이 흔들리는
Les Enfers s'ouvrent sous mes pas.	것이 느껴진다.
Tous les Dieux, conjurés pour me	내 발 밑에 지옥이 열린다.
livrer la guerre,	내게 전쟁을 선언한 모든 신들이
Arment leurs redoutables bras.	그들의 무서운 팔에 무기를 들고 있네.

현악기의 오케스트라는 신들이 죄인에게 내리는 벌인, 천둥과 번개, 그리고 지진

361) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.



[악보 156] 4막 4장 중, 페드르의 레시타티프 오블리제, 마디 37-43

오케스트라는 좁은 음역이나 동음을 빠르게 연주함으로써 지진과 천둥을 묘사해 준다. 특히, 빠르게 상·하행 진행하는 바이올린은 번개를 나타내 준다. 이러한 표현적인 관현악법은 “분노”를 특징짓는 B♭ 장조에서 나타남으로써, 페드르를 향한 신들의 분노를 그 무엇보다 잘 드러내 준다.

페드르는 마침내 신들에게 잠시 분노를 멈추어 달라고 말한다. 그녀 스스로 이해하고 있는 테제에게 이폴리트의 무고함을 밝히고자 하는 것이다.

...	...
Laissez-moi révéler à l'auteur de ses	제가 그를 태어나게 한 사람에게 밝힐 수
jours	있도록 시간을 주세요.
Et son innocence et mon crime!	그의 죄 없음과 나의 범죄를!

이전까지 빠르게 진행되던 오케스트라는 페드르의 간청대로, 긴 음가를 화성적으로 진행함으로써, 신들의 분노가 잠시 멈추었음을 암시하여 준다. 페드르는 8단조에서 자신의 마지막 노래를 마친다(악보 157 참조).

[악보 157] 4막 4장 중, 페드르의 레시타티프 오블리제, 마디 66-75

Hb  
 Bons  
 Vons  
 Alt.  
 Ph.  
 Dessus  
 Hautes-Contre  
 Tailles  
 Basses  
 B.C.

(doux)  
 (doux)  
 (doux)  
 (doux)  
 Laissez-moi rê-vé - ler à l'auteur de ses jours Et son inno - cence et mon crime!  
 O re-  
 O re-  
 O re-  
 O re-  
 7 6 7 7 6 #  
 g: V i

(fort) *très doux*  
 (fort) *très doux*  
 (fort) *très doux*  
 (fort) *très doux*  
 (fort) *très doux*  
 (fort) *très doux*  
 (fort) *très doux*  
 mords su - per - flus! Hip - po - ly - te n'est plus.  
 mords su - pre - flus! Hip - po - ly - te n'est plus.  
 mords su - per - flus! Hip - po - ly - te n'est plus.  
 mords su - per - flus! Hip - po - ly - te n'est plus.  
 (fort) *très doux*  
 V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> i

페드르의 마지막 가사는 g단조의 V도로 불안정하게 종지된다. 이후, 이 장은 이전 3막 3장을 종결했던 4성부 합창(O remords superflus! Hippolyte n'est plus)으로 완전종지된다. 이처럼 페드르는 불안정하게 딸림화음으로 긴 모놀로그

를 마치고, 합창이 노래되는 5마디 이상을 그저 휴지하는데, 이는 그 때에 그녀가 자신의 고백을 마치고 스스로 목숨을 끊고 있음을 암시해 준다. 이러한 추정은 다음 막인 5막 1장의 테제의 발언에서 살펴 볼 수 있다.

<p>Que d'horreurs à la fois! J'ai vu Phèdre expirer.</p> <p>...</p> <p>La perfide en mourant vient de me déclarer!</p>	<p>이렇게 끔찍한 공포가 한꺼번에 일어나다니! 나는 마지막 숨을 내 쉬는 페드르를 보았네.</p> <p>...</p> <p>이 배신자가 내게 죽어가면서 방금 고백을 한,</p>
--	---

결국 페드르는 ‘부정한 사랑’을 통제하지 못함으로 자살하고 만다.

이와 같이 극의 문제를 유발시키는 중요한 등장인물 중 한 사람인 페드르는 아래 표와 같은 조표와 조성을 가진다(표 127 참조).

[표 127] 페드르의 조표와 조성

막	장	내용	조표	조성
1막	4장	페드르와 아리시, 이폴리트, 디안의 사제들 간의 대립	b	d단조, F장조
	6장	이폴리트를 남몰래 사랑하는 페드르는 아리시를 향한 질투심에 헐싸이게 됨	b	d단조, F장조
	7장	페드르는 아르카스에 의해 남편의 죽음을 전해 들음	b	f단조
	8장	외논은 페드르에게 이폴리트와의 사랑을 이룰 수 있는 계락을 전달함	b	F장조, d단조
3막	1장	페드르는 라무르에게 자신의 사랑을 허락해 달라고 간구함	#	b단조
	2장	페드르는 곧 만날 이폴리트에게 어떻게 고백해야 할지 불안함	#	b단조
	3장	페드르와 이폴리트는 오해를 풀고 서로 왕권을 양보하며 좋은 분위기를 이어나감	#	D장조
		이폴리트가 아리시만을 원하자 페드르는 참을 수 없는 질투심에 헐싸임	b	a단조

		이폴리트는 페드르의 부정한 사랑을 알게 됨	b	F장조
	4장	귀환한 테제가 페드르에게 무슨 일인지 묻자, 페드르는 모호하게 대답하고 자리를 떠남	b	d단조
4막	4장	사냥꾼들로부터 이폴리트가 죽었다는 소식을 전해들은 페드르는 자신의 죄를 고백하고 자살함	b	g단조, Bb 장조

페드르는 라무르에게 기원하는 3막 1장에서부터 이폴리트와 화해의 대화를 나누는 3장 초반을 제외하고는 거의 모두 b조표 안에서 노래한다. b조표는 인위적으로 만들어진 것으로, 자연적으로 발생하는 #이나 ♮에 비하면, 연약하고 부정적인 특성을 지닌다. 그리고 이는 ‘부정한’ 사랑으로 문제를 유발시키는 페드르와 잘 부합된다.

그러나 라모는 페드르의 ‘사랑’ 그 자체의 감정을 나쁘게만 바라 본 것 같지는 않다. 이는 3막 1장에서 나타나는 것과 같이, 페드르가 라무르와 같은 조성인 #조표의 b단조로 이폴리트를 향한 사랑으로 괴로운 심정을 솔직히 드러내는 것에서 유추하여 볼 수 있다. 다만, 페드르는 아리시와는 다르게, 자신의 사랑을 결코 이성적으로 제어하지 못하는 맹목성에 빠지고 만 것이다. 그리고 바로 이것이 b조표로 나타나는 그녀의 ‘죄’이다. 그녀는 자신의 감정을 통제하지 못한 채 즉각적으로 드러냈다. 이폴리트가 아리시의 편을 들자, 그리고 오직 아리시만을 원하자, 그녀는 아리시에 대한 주체할 수 없는 질투심에 휩싸여 분노를 폭발시킬 뿐 아니라, 자신의 사랑을 쟁취하기 위해 모든 방법을 동원하려 했다. 이처럼 페드르는 이폴리트를 얻고자 하는 과도한 욕구로 인해, 자신의 감정을 이성적으로 제어하기는커녕 비이성에 지배당하고 만 것이다. 그리고 이는 루소가 『에밀』에서 밝힌 것처럼, 비난받아 마땅한 죄에 해당한다.

정념을 가지느냐 마느냐 하는 것은 우리의 마음대로 할 수 있는 것이 아니지만, 이를 제어하는 것은 우리의 힘으로 할 수 있는 일이다. 우리의 지배하에 있는 모든 감정들은 정당한 것이다. 반면에 우리를 지배하는 모든 감정들은 정당한 것이 아니다. 설사 어떤 사람이 자기 이웃의 아내를 사랑한다 하더라도 그가 이 불행한 정념을 의무의 법칙의 지배하에 두고 있다면, 그

는 죄가 없는 것이다. 그러나 그가 자신의 아내를 너무도 사랑하는 나머지  
그 사랑을 위해 모든 것을 희생시킨다면 그는 죄가 있는 것이다.<sup>362)</sup>

계몽주의 시대에는 우리가 이미 ‘라무르’에게서 살펴보았듯이, 사랑을 포함한 감정이 이성에 비해 열등한 것이었으나, 결코 부정한 것으로 여겨지진 않았다. 특히 감정이 이성적으로 제어된다면 말이다. 이처럼, 사랑의 감정은 이를 처리하는 사람에 따라, 숭고한 감정인 ‘덕’이 될 수도, 혹은 그저 욕망에 불과한 ‘죄’가 될 수도 있다.<sup>363)</sup> 다시 말해 앞에서 살펴 본 아리시와 같이 사려에 기초할 뿐 아니라 이성적으로 제어된 사랑은 ‘이성적 사랑’이자 ‘좋은 정념’으로 ‘덕’이 되는 반면, 페드르와 같이 이성에 의해 통제되지 않는 맹목적 사랑은 ‘비이성적 사랑’이자 ‘나쁜 정념’으로 ‘악’(Vice)이 되고 마는 것이다.<sup>364)</sup> 이와 같이, 계몽주의 시대에는 의지나 이성으로 제어되지 않는 맹목적인 심적 흥분 상태가 인간의 사고력과 판단력을 흐릿하게 만들어 이성적으로 생각하지 못하게 만든다고 보았기 때문에, 이를 철저하게 억압해야 한다고 여겼다.<sup>365)</sup> 따라서 페드르의 문제는 의붓아들을 향한 사랑이란 감정 그 자체에 있는 것이 아니라, 이성에 의해 통제되지 않는 맹목성에 있는 것이다.

이외에도 페드르는 결코 ‘주체적’인 모습을 보여주지 않는다. 그녀는 3막 1장의 모놀로그에서 살펴 볼 수 있듯이, 라무르에 의해 의붓아들인 이폴리트를 사랑하게 되었으나 이러한 잔인한 운명에 그저 순응할 뿐이다. 18세기 계몽주의 시기에는 자신이 계몽의 주체가 되어 자연과 운명의 필연성에 순응하는 것이 아니라, 자연을 지배하고 자신의 운명을 기획해 나가야<sup>366)</sup> 함에도 불구하고, 그녀는 그렇지 못하고 만 것이다. 즉 페드르는 자신의 운명에 순응할 뿐, 계몽주의가 이상적으로 여긴 주체성을 결코 보여주지 못하였다.

---

362) 본 인용구는 민희식이 완역한 『에밀』과 권혁준이 인용한 논문을 참고하여 저자가 수정함.

Jean-Jacques Rousseau, 『에밀: 완역판』, 민희식 옮김 (서울: 육문사, 2006), pp.809-810., 권혁준, “계몽주의 초기 소설에서의 걱정의 제어 문제- 젤러트의 『스웨덴 백작부인 G의 일생』을 중심으로”, p.28.

363) Diderot, “AMOUR”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, p.375a.

364) 권혁준, “계몽주의 초기 소설에서의 걱정의 제어 문제- 젤러트의 『스웨덴 백작부인 G의 일생』을 중심으로”, p.32.

365) *Ibid.*, p.33.

366) 권용선, 『이성은 신화다, 계몽의 변증법』, p.78.

지금까지 살펴본 것처럼, 18세기 계몽주의 시대에는 이성과 감정이 비록 위계를 가지고 있었으나 결코 이분법적으로 대립되는 것이 아니었다. 계몽된 인간은 주체성을 가지고, 이 둘을 조화롭게 통합해 나가야만 했다.<sup>367)</sup> 그리고 라모는 이성적으로 통제된 사랑을 보여주는 아리시를 ‘자연적인’ # 조표의 D장조로 작곡한 반면, 사랑의 맹목성에 빠진 페드르를 ‘인위적인’ b 조표의 F장조로 작곡함으로써, 그 역시 이성을 통한 감정의 제어를 추구해야 하는 계몽주의적 입장에 부응하고 있는 것을 살펴 볼 수 있다.

### 3. 이폴리트와 테제를 통해 본 덕과 무지

이폴리트는 음악비극 《이폴리트와 아리시》의 남자 주인공으로, 포로로 잡혀 온 아리시를 사랑한다. 그는 아리시를 부당한 형벌에서 풀어주려 할 뿐만 아니라, 자신에게 분노를 퍼부은 페드르에게 먼저 위로의 손을 내밀 줄 알고, 신과 아버지, 그리고 위험에 처한 백성들을 위해 자신을 기꺼이 희생할 줄 아는 덕망 높은 인물이다. 한편, 이폴리트의 아버지이자 왕인 테제는 그렇지 않다. 그는 자신의 권력을 유지하기 위해 무고한 아리시를 디안의 여사제로 바치려할 뿐만 아니라, 죄를 도모하며 쌓은 우정의 덕을 내세우는가 하면, 죄를 지은 친구를 구하기 위해 경솔하게 지옥에 내려가고, 페드르의 유모인 외논의 이야기만 듣고는 성급하게 아들을 죽음으로 내모는 무지한 인물이다.

이와 같이 이폴리트와 테제는 부자 관계임에도 불구하고, 본 극에서 전혀 다른 성격을 보여준다. 따라서 본 장에서는 라모가 ‘덕’과 ‘무지’로 상징할 수 있는 두 사람을 어떤 조표와 조성으로 작곡하였는지 분석하여 봄으로써, 덕과 무지에 대한 라모의 생각을 살펴보고자 한다.

---

367) 권혁준, “계몽주의 초기 소설에서의 걱정의 제어 문제- 젤러트의 『스웨덴 백작부인 G의 일생』을 중심으로”, p.40.



## 1) 덕망 높은 이폴리트

이폴리트는 이 음악비극의 남자 주인공임에도 불구하고, 4막 1장에 오롯이 무대 위에 혼자 나와 첫 모놀로그를 부르기 전까지, 다른 등장인물들 간의 관계 속에서 등장한다. 즉, 그는 극의 후반부에 이르러서야 자신의 목소리를 본격적으로 드러내는 것이다. 그럼에도 불구하고 그는 2막을 제외한 거의 모든 막에서 중요하게 나타난다(표 128 참조).

[표 128] 《이폴리트와 아리시》의 이폴리트의 등장

막	장	내용
1막	2장	이폴리트는 디안의 여사제가 될 준비를 하는 아리시를 막아서며, 자신의 사랑을 고백함
	4장	이폴리트는 아리시의 문제를 놓고 페드르와 대립함
3막	3장	이폴리트는 남편을 잃은 페드르를 위로하며 서로 좋은 분위기를 이어나가지만, 페드르의 사랑 고백으로 공포에 휩싸임
	5장	테제의 질문에 이폴리트는 사실을 밝히지 않고 자리를 피함
4막	1장	이폴리트의 한탄
	2장	떠나려는 이폴리트를 아리시가 잡고, 이폴리트는 아리시에게 결혼하자고 함
	3장	이폴리트는 바다 속에서 나온 끔찍한 괴물로부터 백성들을 보호하기 위해 용감하게 맞서지만 결국 사라짐
5막	7장	이폴리트는 아리시와 재회할 뿐 아니라 아리시 숲의 왕이 됨
	8장	아리시의 숲의 왕이 된 이폴리트는 아버지와 새로운 곳에서 함께 하고 싶지만, 신에 의해 허락되지 않음

이폴리트는 1막 2장에 처음 무대 위에 등장한다. 그는 아리시가 디안의 신전에서 여사제로 바쳐질 준비가 되어 있는 것을 보고는 이를 막아선다. 이에 아리시는 왕의 명령을 따르는 것으로, 원수지간인 테제와 이폴리트에게 자신의 존재가 끔찍하다고 말한다. 그러자 이폴리트는 아리시가 오해하고 있다고 말하며, 자신의 마음을 처음으로 솔직하게 드러낸다.

Moi, vous haïr? ô ciel! quelle      내가 당신을 증오한다고? 오 하늘이시여! 이  
injustice extrême!      얼마나 잘못된 것인가!

...

...

Je sens pour vous une pitié      난 당신을 가여워 해요,  
Aussi tendre que l'amour même.      근데, 이는 사랑 그 자체예요.

이폴리트는 아리시를 향한 사랑의 고백을 #조표의 b단조에서 노래하는데, 이는 앞서 살펴 본 바와 같이, 라무르의 중심 조성이다. 특히 이 노래는 바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래되는 레시타티프 오르디네르임에도 불구하고, 마치 에르처럼 선율적일 뿐 아니라 b단조에서 완전중지(b: V7-i)됨으로써, 이폴리트의 사랑 고백을 한층 분명하게 해 준다(악보 158 참조).

[악보 158] 1막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 16-20

H. Je sens pour vous u-ne pi - tié — Aussi ten - dre que l'amour mê - me.

B.C. b: V7 i

한편, 이제껏 이폴리트가 자신을 증오한다고 여긴 아리시는 그의 갑작스러운 고백으로 혼란스러워진다(“C’en est fait, pour jamais mon repos est perdu”). 그리고 이러한 모습을 통해, 이폴리트 역시 아리시의 마음을 눈치 채게 된다.

Qu’entends-je? Quel transport de      내가 지금 무슨 소리를 듣고 있는 거지?  
mon âme s’empare!      황홀감이 나를 사로잡네!

이 레시타티프는 으뜸화음이 종결 부분에 이르러서야 나옴에 따라, 불안정한 조성 안에서 진행되다가, 가사의 후반부에 b단조의 버금딸림음조인 e단조로 전조된다. e단조는 라모에 의해 b단조와 유사한 “다정함, 애정어림, 달콤함”을 나타내는 것으로 규정된 조성으로,<sup>368)</sup> 사랑에 사로잡힌 이폴리트의 모습을 잘 표현해 준다(악보 159 참조).

[악보 159] 1막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 42-44

H. Qu'entends - je? Quel trans - port de mon â - me s'em - pa - re!

B.C. c: i<sub>6</sub> i

그러나 이 노래는 불안정한 화성과 바스 콩티뉴가 A#-A-G-F#-E로 반음계적으로 순차 하행함으로써, 두 사람의 사랑이 결코 평탄치 않을 것임을 암시하여 준다.

이후, 이폴리트는 아리시를 테제가 명한 부당한 법에서 풀어 주겠다고 말하며, 디안에게 두 사람의 사랑을 보호해 달라고 청한다.

Je vous affranchirai d'une loi si creuelle!	내가 이 끔찍한 법에서 당신을 풀어 줄 거예요!
...	...
O Diane, protége une flamme si belle!	오 디안여, 이렇게 아름다운 불꽃을 보호해 주세요.

이폴리트의 위의 발언은 조성적으로 흥미롭다. 그는 디안에게 두 사람의 사랑을 보호해 달라고 청하고 있음에도 불구하고, 디안의 D장조가 아닌 라무르의 b단조에서 노래하고 있기 때문이다. 게다가 이폴리트의 레시타티프는 불안정한 화성 안에서 진행된다. 해결을 요하는 불협화 7화음이 빈번하게 나타날 뿐 아니라, 이폴리트의 발언이 종결될 때까지 으뜸화음이 나오지 않는다. b단조의 완전화음인 으뜸화음은 두 사람의 듀오에 와서야 마침내 나타난다. 다시 말해 이폴리트의 레시타티프에 지속되는 불협화 7화음은 두 사람이 디안에게 간구하는 듀오에 이르러서야 비로소 해결되는 것이다(악보 160 참조).

368) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.

[악보 160] 1막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프와 이폴리트와 아리시의 듀오, 마디 87-92

A.   
 H.   
 B.C.   
 O Di - a - ne, pro - té - ge une flam - me si bel - le!   
 b:   
 V   
 Duo   
 (Vite)   
 Tu rè - gnes sur nos cœurs.   
 Tu rè - gnes sur nos cœurs,   
 (Clavecin avec un pupitre de Velles)   
 i

이처럼, 이폴리트는 아리시와의 사랑을 확인한 후, 주로 불안정한 화성 안에서 노래한다. 이는 자신이 섬기는 디안이 사랑을 지지하지 않음에서 비롯된 것일 수도 있다. 그러나 그는 곧 아리시와 함께 안정적인 화성 안에서, 디안에게 덕의 모습을 취한 두 사람의 사랑을 지켜달라고 청한다.

Mais quand la vertu même en vient                      하지만 덕으로 우리에게 화살이  
lancer les traits,    쏘아진다면,  
Qui peut résister à ses charmes?              대체 누가 그 매력에 뿌리칠 수 있겠는가?

이미 아리시에서 살펴 본 바와 같이, 사랑은 이를 취하는 사람의 영혼에 따라 평화와 조화를 보여주는 숭고한 감정인 ‘덕’이 될 수 있는데<sup>369</sup>), 이폴리트와 아리시

의 사랑은 바로 그러한 것이다. 그들은 디안의 “지배를 받는”(Tu règnes sur nos cœurs) 제어된 ‘이성적 사랑’을 보여주기 때문이다.

이처럼 서로의 마음을 확인 한, 이폴리트와 아리시는 1막 4장에서 아리시를 디안의 여사제로 바치는 것을 두고, 페드르와 논쟁을 벌이게 된다. 페드르는 테제의 아들인 이폴리트에게 아리시가 왕의 명령을 거역한다고 말하자, 그는 왕이 아닌 아리시의 편을 들게 된다. 이는 그가 아리시를 사랑해서만이 아니라, 왕의 명령을 따르기 위해 결코 강요된 제물로 신을 모욕할 수 없기 때문이다.

Je sais tout ce que je lui dois;	제가 그에게 헌신할 의무가 있다는 것을
	알고 있어요. ;
Mais ne puis-je pour lui faire	그러나 나의 열의를 그에게 표현할 수
éclater mon zèle	있을까요?
Qu'en outrageant une immortelle?	신을 모욕하면서까지,

위의 노래는 앞서 b 조표의 F장조로 분노를 표한 페드르의 레시타티프와 같은 조성으로 노래된다. 그러나 뒤의 2행은 a단조로 전조된 후, 완전종지(a: V7-i)된다 (악보 161 참조).

[악보 161] 1막 4장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 30-34

H. *dois; Mais ne puis-je pour lui faire é-cla-ter mon zè-le Qu'en outr - geant une immor - teHe?*

B.C. *F: V a: V7 i*

a단조는 F장조와 먼 조로, 이폴리트는 비로소 페드르의 ‘분노’에서 멀리 벗어나 자신의 목소리를 내게 된다. a단조는 가장 ‘자연적인’ 4조표를 가지고 있는 조성으로, 이폴리트의 ‘덕’을 암시하여 준다. 이는 바로 이어지는 페드르의 레시타티프 가사에서 추측하여 볼 수 있다.

369) Diderot, “AMOUR”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, p.375a.

La vertu quelquefois sert de prétexte au  
crime.

덕이 때때로 죄의 구실이 된다네.

이폴리트는 결코 부당한 방법을 동원하여 신께 제물을 바치지 않는 덕 있는 사람이다. 실제로 테제와 페드르는 신께 경의를 바치기 위해서가 아니라, 자신의 권력을 유지하기 위해, 그리고 이폴리트와 아리시의 사랑을 깨뜨리기 위해, 서로 다른 불손한 의도로 아리시를 디안에게 바치려 한 것이다. 그들은 결국 당대 엄청난 죄 중 하나인, 신성모독의 죄를 범하고 있는 것이다.<sup>370)</sup> 이처럼 죄를 사려 깊게 분별하는 덕망 높은 이폴리트의 모습은 비록 b 조표가 붙어 있긴 하지만, 4 조표의 a 단조로 나타난다.

한편, 이폴리트가 1막에서 아리시와의 관계 속에서 주로 나타났다면, 3막에서는 페드르와의 관계 가운데 등장한다. 이폴리트는 3막 3장에 다시 무대 위에 오른다. 그는 아버지가 죽었다는 소식을 전해 듣고는, 남편을 잃은 의붓어머니 페드르를 위로하기 위해 그녀가 있는 궁정에 찾아온다.

Reine, sans l'ordre exprés qui dans  
ces lieux m'appelle  
Quand le ciel vous ravit un époux  
glorieux,  
Je respecterais trop votre douleur  
mortelle  
Pour vous montrer encore un objet  
odieux.

왕비시여, 이 장소로 저를 부르지  
않으셨지만  
하늘이 당신에게서 위대한 남편을 빼앗아  
갔으니,  
전 당신의 끔찍한 고통을 위로하고자  
합니다.  
끔찍한 제 모습을 당신에게 한 번 더  
보여줌으로써

위의 가사는 이폴리트가 얼마나 덕 있는 사람인지 잘 보여준다. 그는 앞서 1막 4장에서 페드르와 극렬하게 대립했음에도 불구하고, 남편을 잃은 끔찍한 고통을 당한 의붓어머니를 위로하기 위해 찾아온다. 바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래되는 이 레시타티프 오르디네르는 # 조표의 D 장조에서 진행되다가, 3-4행에서 f# 단조로 전조되어 완전중지(f#: V-i)된다(악보 162 참조).

370) Louis de Jaucourt, "CRIME", *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Vol.4 (Paris, 1754), p.466.

[악보 162] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 4-8

H. *eux, Je res-pecte-rai trop vo-tre douleur - tel - le, Pour vous montrer en - cor un ob-jet o-di - eux.*

B.C. *f#: V V i*

f#단조는 D장조와 먼 조로, 페드르가 당한 “끔찍한 고통”(douleur mortelle)과 페드르가 “끔찍하게 증오하는 대상”(object odieux)인 자신을 가리킨다. 더욱이, 이 부분은 노래의 선율에 임시표가 빈번하게 사용됨에 따라 가사를 보다 더 잘 표현해 준다. 우선, 3행의 “끔찍한 고통”은 D-C#-B-A-G#으로 순차 하행 진행 함으로써 테제의 죽음을 암시해 주며, 이폴리트가 자신을 지칭하는 4행의 “끔찍한 대상”에는 D#-E#-F#-E#-F#로 모든 음에 임시표가 붙는다.

한편, 페드르가 이폴리트에게 자신의 마음을 오해하고 있다고 말하자, 그는 죽은 아버지를 대신하여 의붓어머니를 잘 보살피겠노라고 말한다.

Qu'entende-je? à mes désirs Phèdre	뭐라고요? 내 욕망에 페드르가 더 이상
n'est plus contraire!	적대적이지 않다고!
Ah! les plus tendres soins de votre	아! 당신의 위엄 있는 남편의 가장 친절한
auguste époux	보살핌이
Dans mon cœur désormais vont	내 맘 속에 이제부터 당신을 위해 다시
revivre pour vous.	살아날 거예요.

이 레시타티프 오르디네르는 다시 D장조로 되돌아온 후, 이의 관계단조인 b단조로 전조되어 완전종지(b: V-i)된다(악보 163 참조).

[악보 163] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프 오르디네르, 마디 19-23

H. traire! Ah! les plus tendres soins de votre auguste époux Dans mon cœur désor - mais vont re - vi - vre pour vous.

B.C.

D: IV I b: i V i

이처럼 이폴리트는 #조표 안에서, 더욱이 디안의 D장조와 이의 관계조이자 라무르의 조성이기도 한 b단조를 중심으로 적대적이었던 페드르와 좋은 분위기를 이어나간다.

그러나 #조표가 4조표로 바뀌게 되면서, 두 사람의 우호적인 관계는 얼마 지나지 않아 깨진다. 이폴리트가 페드르가 양보한 왕의 권력 보다 아리시만을 원했기 때문이다.

...  
Aricie est tout ce que j'aime,                      제가 사랑하는 것은 오직 아리시 뿐이며.  
Et si je veux régner ce n'est                      제가 지배하고 싶은 것이 있다면, 그것은 오로지  
que sur son cœur.                                      그녀의 마음 뿐이에요.

권세보다 사랑을 선택한 이폴리트는 4조표의 a단조에서 노래한다(악보 164 참조).

[악보 164] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 36-39

H. deur; A-ri-cie est tout ce que j'ai-me, Et, si je veux régner, ce n'est que sur son cœur.

B.C.

a: i V

그리고 이는 페드르를 더욱 분노하게 만들었다. 그녀는 이폴리트에게 왕권을 양보함으로써 그의 사랑을 얻으려 했기 때문이다. 하지만 이러한 계락을 전혀 눈치



채지 못한 이폴리트는 폴리포니적 진행이 두드러지게 나타나는 a단조의 듀오로 아리시를 두고 페드르와 논쟁을 벌이게 된다.

결국 이폴리트는 페드르에게 아리시에 대한 증오의 이유를 묻게 되고, 그녀는 아리시를 가리켜 “연적”(rivale)이라고 표현한다. 이 발언을 통해 의붓어머니의 부정한 사랑을 알게 된 이폴리트는 그 어떤 것과도 비교할 수 없는 엄청난 공포에 휩싸이게 된다.

Votre rivale? Je frémis.	당신의 연적이라고? 소름끼치네.
Thésée est votre époux, et vous aimez	테제는 당신의 남편이에요. 당신은
son fils?	그의 아들을 사랑하는 것인가요?
Ah! je me sens glacé d'une horreur sans	아! 나는 견줄 수 없는 공포로
égale.	얼어붙네.

이 레시타티프는 b 조표의 F장조로 전조되어 노래된다(악보 165 참조).

[악보 165] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 103-108

H. Vo-tre ri - va-le? Je fré - mis. Thé - sée est votre é - poux, et vous aimez son fils? Ah! je me sens gla

B.C.

F: V

F장조는 “분노, 폭풍”을 나타내는 조성으로<sup>371)</sup>, 이폴리트는 페드르의 부정한 사랑의 고백에 분노하게 된다. 이 레시타티프는 빈번한 쉼표와 압축적인 바스 콩티뉴의 반주 뿐 아니라 노래 선율의 긴 음가를 통해, 3행의 가사와 같이 공포로 얼어버린 것 같은 이폴리트의 모습을 묘사해 준다. 또한, 3행의 “그의 아들을 사랑하는 것인가요”(et vous aimez son fils)에는 불협화성(F: V56/IV)이 길게 지속됨으로써, 페드르의 끔찍한 사랑 고백에 따른 공포를 화성을 통해서도 제시해 준다.

이후, 격앙된 이폴리트의 감정은 현악 오케스트라 반주가 수반됨에 따라 보다

371) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.

더 강화된다. 이폴리트는 신들을 향해, 아버지를 배신한 페드르에게 벼락을 내려 가루로 잘게 부수어 버리라고 노래한다.

Terribles ennemis des perfides humains, Dieux si prompts autrefois à les réduire en poudre, Qu'attendez-vous? lancez la foudre! Qui la retient entre vos mains?	배신자들의 무서운 적들이여, 옛날에는 배신자들을 가루로 잘게 부수어 버리는데 그렇게도 서둘렀던 신들이시여, 지금은 무엇을 기다리고 계십니까? 벼락을 내리소서! 당신의 손 안에 왜 벼락을 쥐고 있습니까?
--	---

이 레시타티프 오블리제는 “분노”를 나타내는 F장조로 1행과 2행의 중반부까지 노래되다가, C장조로 전조된 후 완전종지(C: V7-I)된다. C장조는 F장조의 딸림조로, 이는 이폴리트가 분노의 감정에 ‘지배’ 당하고 있음을 암시해 준다. 더욱이 분노에 휩싸인 그의 불안정한 감정 상태는 빈번하게 사용되는 불협화성과 격해진 (Vivement) 박자, 그리고 표현적인 오케스트라를 통해 보다 더 강화된다. 특히, 현악 오케스트라는 부정 리듬을 빈번하게 연주함으로써 흥분된 이폴리트의 모습을 나타내 줄 뿐 아니라, 빠르게 상행하고 하행하는 스케일을 통해 죄인에게 내려지는 신들의 무시무시한 벌인 “벼락”을 묘사해 준다(악보 166 참조).

[악보 166] 3막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프 오블리제, 마디 118-122

The musical score is for a recitative obbligato for Iphigénie. It features five staves: two for the vocal parts (Vons and Alt.), and three for the piano accompaniment (H., B.C., and C.). The lyrics are in French, and the music is in G major with a 3/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *(f)* and *(doux)*, and articulation markings like accents and slurs. The piano part includes a 9-measure rest in the first system and a 7-measure rest in the second system. The vocal parts have lyrics in French, and the piano part has lyrics in French. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 122 and the second system starting at measure 123.

Vons

Alt.

H.

B.C.

C:

fou - dre! Qu'at - ten - dez - vous? lan - cez la

fou - dre! Qui la re - tient en - tre vos mains?

V<sub>7</sub> I

한편, 이성을 잃고 격노한 이폴리트의 모습을 본 페드르는 그에게 “품격 있는 모습”을 잃지 말라고 말한다.

Eclate, éveille-toi, sors d'un	빛을 내라, 깨어나라, 불명예스러운 모습에서
honteux repos,	나와라.
Rends-toi dign fils d'un héros	영웅의 품위 있는 아들의 모습을 갖추어라!
...	...

페드르의 위의 발언은 이폴리트가 평소에 얼마나 덕망 높고 품위 있는 모습을 보여주었는지를 시사해 준다. 그는 1막 4장에서 페드르와 논쟁을 벌일 때에도 결코 흥분하지 않았다. 결국 페드르는 수치스러움에 이폴리트의 칼을 뺏어 죽으려 하지만, 이폴리트가 그 칼을 다시 뺏아 그녀의 죽음을 막음으로써, 이 장은 마쳐진다. 그리고 우리가 이미 다 알다시피, 바로 그 때 테제가 지옥에서 돌아온다.

자신의 아들이 아내에게 칼을 겨누고 있는 광경을 보게 된 테제는 먼저, 3막 4장에서 페드르에게 질문한다. 그러나 그가 원하는 답을 얻지 못하자, 다음 5장에서 아들인 이폴리트에게 질문한다. 이에 이폴리트는 아버지에게 어떻게 대답해야 할지 어쩔 줄 몰라 한다.

(방백)	Seigneur... Dieux! que vais-je lui dire?	왕이시여... 신들이시여! 아버지에게 뭐라고 말해야 할까요?
(테제에게)	Permettez que je me retire Ou plutôt que j'obtienne un exil éternel!	제가 물러나는 것을 허락해주시거나 아니면, 차라리 저를 영원히 추방시켜주세요!

결국 그는 아버지에게 의붓어머니의 부정한 사랑을 밝히는 대신 조용히 떠나기로 결심한다. 그는 아버지를 위해서 기꺼이 자신을 희생하려 한 것이다. 더욱이 이폴리트의 위의 발언은 조성적으로 흥미롭다. 우선 혼잣말 하는 1행은 F장조의 불협화성(F: vii56/vi-vi) 가운데 진행됨으로써, 아버지에게 어떻게 대답해야 할지 고민하는 불안정한 상태를 묘사해 준다. 이후, 아버지를 위해 사실을 밝히지 않기로 결심한 2-3행은 각기 C장조와 a단조의 안정적인 화성 안에서 나타난다(악보 167 참조).

[악보 167] 3막 5장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 6-10

H. (à part) (à Thésée) (Il sort)  
 Dieux! que vais-je lui di-re? Permettez que je me re-ti-re, Ouplutôt que j'ob-tienne un ex-il ê-ter-nel!  
 B.C.  
 F: C: V I a: V i

비록 위의 노래는 1막 4장에서처럼  $b$  조표 안에서 진행되나, 이폴리트의 희생이 드러나는 2-3행은  $\sharp$  조표의 C장조와 a단조 안에서 나타남으로써 그의 덕을 암시해 준다. 이처럼 덕망 높은 이폴리트는 가장 ‘자연적인’  $\sharp$  조표의 a단조를 중심 조성으로 갖는데, 이는 4막 1장에 나오는 그의 첫 모놀로그에서 보다 더 분명해진다.

이폴리트는 이 음악비극이 시작된 이래로 4막 1장에 이르러서야 처음으로 오케스트라 반주가 수반되는 a단조의 11행의 긴 모놀로그를 노래한다. 그는 남자 주인공임에도 불구하고, 극의 후반부가 되어서야 자신의 진짜 내밀한 목소리를 청중에게 들려준다. 아버지에게 의붓어머니의 죄를 밝히지 않는 대신 조용히 떠나기로 결심한 이폴리트는  $\sharp$  조표의 a단조로, 하루아침에 자신이 사랑하는 모든 것을 잃게 됨을 탄식한다.

Ah! faut-il en un jour perdre tout ce que j'aime?	아! 하루아침에 내가 사랑하는 모든 것을 잃어버릴 수밖에 없을까?
--	---

위의 가사는 앞의 분석 부분에서 살펴 본 바와 같이, 총 3번, 즉 1행과 6행, 그리고 마지막 11행에서 반복되는 반복구로, a단조에서 완전종지된다(악보 168 참조).

[악보 168] 4막 1장 중, 이폴리트의 모놀로그, 마디 14-17

Hb.

Bons

Vons

Alt.

H.

B.C.

ah: V<sub>7</sub> i

그리고 이 반복구에 따라, 이폴리트의 탄식은 2-5행과 7-10행으로 나누어 볼 수 있다. 전반부에서 그는 디안도 사랑하는 이 장소에서 추방됨을, 그리고 자신을 가장 행복하게 하는 아리시를 더 이상 볼 수 없음을 슬퍼한다.

Mon père pour jamais me bannit de  
ces lieux  
Si chéris de Diane même.  
Je ne verrai plus les beaux yeux  
Qui faisaient mon bonheur suprême.

아버지께서 나를 이 장소에서 영원히  
추방했네.  
디안도 사랑하는  
아름다운 눈을 더 이상 볼 수 없을  
것이라네.  
나를 가장 행복하게 만드는

이폴리트는 우선 a단조의 관계조인 C장조로 전조하여 자신이 태어나고 자란 고향에서 추방됨을 슬퍼한 후, e단조로 전조하여 아리시를 볼 수 없음을 한탄한다. e단조는 앞서 살펴 본 것처럼, 라무르의 중심 조성인 b단조의 버금딸림음조이자

이와 유사한 “다정함, 애정 어림”과 같은 성격을 지닌 조<sup>372)</sup>로, 이폴리트가 사랑  
하는 연인을 지칭하는 것과 잘 어울린다(악보 169 참조).

[악보 169] 4막 1장 중, 이폴리트의 모놀로그, 마디 21-26

Vons

Alt.

H.

B.C.

me. Je ne ver-rai plus les beaux yeux Qui fai-saient mon bon-heur su-prê-me.

e: V7 I#

이후, 7-10행에서 이폴리트는 더 고통스러워한다. 그는 자신의 침묵으로 그동안  
행해 왔던 덕을 잃어버리고 명예가 실추될까 두려워한다.

Et les maux que je crains et les biens	내가 두려워하는 죄악들과 잃어버린
que je perds.	덕들,
Tout accable mon coeur d'une	이 모든 것들이 극심한 고통으로 나의
douleur extrême.	마음을 짓누르네.
Sous le nuage affreux dont mes jours	내 인생을 덮은 끔찍한 구름 아래에,
sont couverts,	세상의 눈들이 나의 영광을 어떻게
Que deviendra ma gloire aux yeux de	생각할까?
l'univers?	

7-8행은 d단조에서 진행되고, 이후 9-10행은 각각 C장조와 a단조로 전조되어 노

372) *Ibid.*, p.157.

래된다(악보 170 참조).

[악보 170] 4막 1장 중, 이폴리트의 모놀로그, 마디 38-42

Vons

Alt.

H.

B.C.

me. Sous le nu-age af-freux dont mes jours sont cou-verts, Que deviendra ma gloire aux yeux de l'u-ni-vers?

C: a: V

이폴리트는 사랑하는 장소와 연인을 잃어버림을 슬퍼하지만, 그 무엇보다도 덕과 명예를 잃게 될까봐 두렵다. 그리고 이는 4조표의 C장조와 a단조를 통해 제시된다.

이후 4막 2장은 1막 2장과 유사하게 이폴리트와 아리시의 대화로 구성되어 있다. 그러나 1막 2장에서 이폴리트가 디안의 여사제로 바쳐지기 위해 준비 중인 아리시를 막아서며 두 사람이 처음 서로의 사랑을 고백했다면, 4막 2장에서는 이와 반대로 아리시가 디안의 숲을 떠나려는 이폴리트를 붙잡으며, 두 사람은 보다 더 강하게 서로의 사랑을 확인한다. 아리시는 떠날 채비를 마친 이폴리트를 보고 절망한다. 그녀는 이폴리트에게 떠나는 이유를 묻지만, 그는 끔찍한 비밀에 관심을 갖지 말라고 대답할 뿐이다.

Gardez d'oser portez les yeux	관심 갖지 마세요
Sur le plus horrible mystère!	아주 끔찍한 비밀에!
Le respect me force à me taire.	경의 때문에 잠자코 있는 거예요.
J'offenserais le Roi, Diane et tous les Dieux.	왕, 디안, 그리고 모든 신들을 모욕하는 것이예요.



위의 가사는 이폴리트가 아버지에게 사실을 밝히지 않는 이유를 보다 명확하게 알려준다. 그는 의붓어머니의 죄를 밝히는 것이 왕인 아버지와 디안을 비롯한 모든 신들을 모욕하는 것이라 여겨, 그들을 경의하는 마음으로 조용히 함구하고 떠나려는 것이다. 이처럼 희생의 덕을 보여주는 이폴리트는 4조표의 C장조 안에서 노래한 후 완전중지(C: V7-I)한다(악보 171 참조).

[악보 171] 4막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 18-20

H. tai - re. J'offenserais le Roi, Di - ane et tous les Dieux.

B.C.

C: V V<sub>7</sub> I

한편, 아리시가 이폴리트와의 이별을 슬퍼하자, 이폴리트는 3조표의 A장조로 아리시에게 함께 결혼하여 떠나자고 말한다.

Eh bien! daignez me suivre.

좋다! 나를 뒤따라라.

아리시 역시 이폴리트와 함께 떠나고 싶지만, 사랑과 연인에 대해 준엄한 디안에게 죄를 범하게 될까 봐 두렵다. 이에 이폴리트는 죄 없는 순결한 두 사람의 사랑에 디안이 호의적일 뿐 아니라, 두 사람의 결혼을 주재해 줄 것이라고 응답한다.

A d'innocents désirs

순수한 욕망에

Diane est favorable

디안은 호의적이라네.

Qu'elle préside à nos serments!

디안은 우리들의 맹세를 주재할 것이라네.

위의 레시타티프는 라모에 의해 “기쁨, 환희, 축하, 위엄” 등을 나타내는 조성으로 규정된 A장조로<sup>373)</sup> 노래되다가 완전중지(A: V7-I)된다(악보 172 참조).

[악보 172] 4막 2장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 74-79

H. A d'innocents dé-sirs Di-ane est fa-vo-ra-ble. Qu'el-le pré-side à nos ser-ments!

B.C.

A: V7 I

A장조는 이폴리트의 a단조의 관계조이자 디안의 D장조의 딸림음조로, 이폴리트와 아리시는 디안의 통제 가운데 덕과 같은 순수한 사랑을 한다. 이후, 두 사람은 함께 디안이 주재하는 결혼식을 거행하려 한다.

Nous allons nous jurer une immortelle  
foi!  
Viens, Reine des forêts, viens former  
notre chaîne,  
Que l'encens de nos vœux s'élève  
jusqu'à toi!  
Sois toujours de nos cœurs l'unique  
souveraine.

영원한 맹세를 서약하러 가자!  
오세요, 숲의 왕비여, 우리들을  
연결하러 오소서.  
우리들의 맹세의 향이 당신에게  
이르도록!  
당신은 언제나 우리의 마음에 유일한  
왕이에요.

♯조표의 a단조로 노래되는 이 듀오는 3박의 바스 콩티뉴의 반주 위에서 주로 병행 6도로 호모포니하게 진행한다(악보 173 참조).

373) *Ibid.*, p.157.

[악보 173] 4막 2장 중, 이폴리트와 아리시의 듀오, 마디 1-4

**Duo**

A. Nous al - lons nous ju - rer une im - mor - tel - le foi! Viens!

H. Nous al - lons nous ju - rer une im - mor - tel - le foi!

B.C. (TOUS, avec le Clavecin) 6 9 6 5

a: i V

한편, 결혼의 향이 디안에게 이르는 것을 묘사한 3행은 이 듀오 중 유일하게 모방적 진행이 나타나는 부분이다. 그리고 이 두 사람의 바람이 이루어질 것임은 이폴리트의 레시타티프 사이에 삽입된 4마디의 짧은 오케스트라 간주를 통해 엿볼 수 있다. #조표의 D장조로 전조된 이 부분은 생기 있는(Vif) 6/8박자로, 오보에와 바순, 그리고 호른이 화성적으로 연주한다(악보 174 참조).

[악보 174] 4막 2장 중, 오케스트라 간주, 마디 10-13

(Bruit de chasse)  
(Vif)

Hb (à demi-jeu)

Bons (à demi-jeu)

Cors en Ré (à demi-jeu)

D: I V

관악기로만 연주되는 이 부분은 ‘호른 소리’(Bruite de cors)를 표현한 것이다. 특히 ‘약음으로’(à demi-jeu) 연주됨으로써, 이 소리가 멀리서 들려오고 있음을

암시하여 준다. 실제로 이 부분은 다음 3장을 여는 사냥꾼들의 합창과 같은 음악으로, 디안을 섬기는 사냥꾼들이 곧 무대 위에 오를 것임을 시사해 준다. 그리고 이러한 사실은 이폴리트의 다음 가사를 통해 보다 더 분명해 진다.

Le sort conduit vers nous ces sujets	운명은 우리들을 디안의 사람들에게
de Diane.	인도하네.
Qu'ils soient témoins de nos	그들이 우리들의 맹세의 증인이라네.
serments.	

이폴리트는 D장조로, 디안의 백성들이 두 사람의 결혼의 증인이 될 것임을 노래한다(악보 175 참조).

[악보 175] 4막 2장 중, 이폴리트 레시타티프, 마디 14-16

H. 3/4

Le sort conduit vers nous ces su-jets de Di - a - ne. Qu'ils soient té

(Clavecin avec un pupitre de Velles)

B.C. 3/4

D: I V7 I

이처럼 이폴리트와 아리시는 디안의 주재 아래 사랑의 결실을 맺고자 한다.

이후 4막 3장은 이전 장에서 잠시 예비 된 것처럼, 사냥꾼들이 무대 위에 올라와 디안을 찬양하는 디베르티스망 장면으로, 주로 디안의 D장조와 이의 딸림음조인 A장조에서 노래된다. 그러나 이들의 즐거운 찬양은 상당히 활발한(Assez animé) 2박의 B♭장조의 오케스트라로 갑자기 중단된다. 6마디의 전주는 “바다와 바람소리”(Bruit de mer et vents)를 묘사한 것으로, 지문에 의하면 축제를 즐기던 사냥꾼들이 “바다가 심하게 요동치고 그 속에서 끔찍한 괴물이 나오는 것을 본다”(La mer s’agite; on en voit sortir un monstre horrible)라고 되어 있다. 그리고 이는 B♭장조의 으름화음으로 빠른 32분음표로 표현된다. B♭장조는 라모에 의해 “폭풍, 분노”를 특징짓는 조로<sup>374)</sup>, 신의 분노로 폭풍이 일고 있음을 암시하여 준다. 특히, 현악 오케스트라는 32분음표의 빠른 리듬으로 동음을

반복하다가, F-G-A-B $\flat$ 에서 F-G-A-B $\flat$ -C로, 그리고 F-G-A-B $\flat$ -C-D 등과 같이 음고를 계속적으로 한 음씩 높여 연주하는데, 이는 파도가 점차 세차게 치고 있음을 나타내 준다. 더욱이 이 선율은 바람 소리를 암시해 주는 플루트와 오보에, 그리고 바순과 같은 목관악기들이 중복함으로써, 바람에 의해 파도가 요동치고 있음을 묘사해 준다(악보 176 참조).

---

374) *Ibid.*, p.157.

[악보 176] 4막 3장 중, 오케스트라 전주, 마디 1-4

(Assez animé)

Fl.

Hb.

Bons

Vons

Alt.

Violoncelles

Contrebasses

B♭: I

한편, 이 광경을 본 사냥꾼들은 공포를 느낀다.

Quel Bruit! quels vents! O ciel!	무슨 소리냐! 무슨 바람이냐! 오 하늘이시여!
quelle montagne humide!	이런 물로 산이 만들어졌구나!
Quel monstre elle enfante à nos	산이 낳은 이 괴물을 우리의 눈으로
yeux!	보는구나!
O Diane, accourez; volez du haut	오 디안이여, 빨리 오소서! 하늘 높은 곳에서
des Cieux!	쏟아갈이 오소서!

그들은 마치 산처럼 높이 치는 파도 속에서 괴물이 나오는 것을 보자, 두려워 떨며 디안에게 도움을 청한다. 그리고 바로 그때에 이폴리트가 사냥꾼들을 보호하기 위해 용감히 나선다.

Venez! qu'à son défaut je vous	와라! 디안이 없는 동안, 내가 너희들을
serve de guide.	보호할 것이다.

이폴리트는 관악기가 제외된 현악 오케스트라의 반주 위에서 B♭장조의 관계 단조인 g단조로 노래한다. 관악기가 빠짐에 따라 무서운 바람이 잦아들었음을 암시하여 준다. 그리고 이에 따라 바다도 이전보다 덜 요동치게 되는데, 이는 이전의 32분음표에서 16분음표로 길어진 음가를 통해 살펴 볼 수 있다. 한편, 마디 21의 비올라 성부는 특히 주목할 만하다. 마디 21은 g단조의 iv도로, 비올라가 iv도의 9도음인 D음을 2박자에 걸쳐 16분음표로 지속한다. 물론 이 음은 다음 세 번째 박에서 2도 하행하여 C음으로 해결되지만, 이폴리트의 노래 선율인 E♭음과 불협화음인 반음 관계를 두 박자 동안 지연함으로써 긴장감을 보다 더 강화시켜 준다 (악보 177 참조).

[악보 177] 4막 3장 중, 이폴리트의 레시타티프 오블리제, 마디 19-22

Vons

Alt.

HIPPOLYTE (avançant vers le monstre)

B.C.

(Unis)

Ve - nez! qu'à son dé -

(avec le Clavecin)

doux

doux

doux

doux

g:

⊕ Coupure indiquée par Rameau à la représentation

(fort)

(doux)

(doux)

faut Je vous ser - ve de gui - de.

(doux)

V

이처럼 사냥꾼들을 보호하기 위해 기꺼이 위험을 무릅쓰고 괴물 앞에 나아가는 이폴리트는 남을 위해 희생할 줄 아는 숭고한 덕을 지닌 인물이다.



한편 짙은 구름과 괴물과 함께 사라진 이폴리트는 5막 7장에 이르러서야 다시 무대 위에 등장한다. 그는 디안에게 명령 받은 제피르에 의해 아리시에게로 가고 있으나, 이러한 사실을 전혀 눈치 채지 못한 채, 그녀를 볼 수 없음을 한탄한다.

Ôu suis-je transporté? Dieux! quel brillant séjour! Hélas! je n'y vois point l'objet de mon amour.	어디로 가고 있나요? 신들이시여! 이 빛나는 곳이여! 아아 슬프도다! 내가 사랑하는 사람을 볼 수 없다네.
---	--

그러나 이폴리트는 곧 아리시와 만나게 되고, 디안에 의해 결혼하게 된다.

Vous m'unissez à ce que j'aime, Déesse! Ah! par quels vœux mon cœur peut-il jamais Reconnaître tous vos bienfaits?	당신은 사랑하는 아리시와 나를 결혼시켜 주시는군요. 여신이시여! 아! 나의 마음에 어떤 서원으로 당신의 은혜에 보답할 수 있을까요?
---	--

이 장에서 이폴리트는 아리시와 디안에서 이미 살펴 본 것처럼, 비록  $b$  조표이지만, 디안의  $D$ 장조와 관계조이자 “애정, 다정함, 부드러움”을 나타내는<sup>375)</sup>  $d$ 단조의 레시타티프로 노래한다(악보 178 참조).

[악보 178] 5막 7장 중, 이폴리트 레시타티프, 마디 86-88

H.  $\text{vœux mon cœur peut-il ja - mais Reconnaître tous vos bien-faits?}$

B.C.  $\text{d: i V}$

한편, 디안은 이 음악비극의 가장 마지막 장인 5막 8장에서 이폴리트를 낙원과

375) *Ibid.*, p.157.

같은 아리시 숲의 새 왕으로 세운다. 그녀는 아리시 숲의 목동들에게 온전히 자신을 잘 섬겼기 때문에, 이에 대한 보상으로 덕망 높은 왕을 주겠노라고 말한다. 그리고 그 왕이 바로 이폴리트인 것이다.

Bergers, vous allez voir combien je  
suis fidèle  
...

목동들이여, 너희들은 내가 얼마나  
충실한지를 보라.  
...

Que tout applaudisse à mon choix,

모든 사람들은 나의 선택에 찬사를 보낼  
것이라네.

C'est la vertu qui le couronne.

이는 다 왕의 덕 때문이라네.

디안의 위의 발언에서 볼 수 있듯이, 이폴리트는 덕망 높은 사람이다. 이처럼 이폴리트는 사랑하는 아리시와 결혼하게 될 뿐만 아니라, 아름다운 곳의 새 왕이 되자 자신의 아버지가 생각한다.

Déesse, mon bonheur passe mon  
espérance.  
Qu'avec l'auteur de ma naissance  
J'aimerais à le partager!

여신이여, 나의 행복이 희망이  
되었어요.  
나의 출생의 창조자와  
함께 하고 싶어요.

그는 비록 아버지가 자신을 믿지 않고 죽음의 별을 내렸음에도 불구하고, 아버지와 함께 하고 싶어 한다. 이폴리트는 아버지의 잘못에도 관대한 모습을 보이며, 아버지를 사랑하는 덕을 보여 준다. 그리고 이 레시타티프는 4조표의 C장조에서 노래된다(악보 179 참조).

[악보 179] 5막 8장 중, 이폴리트의 레시타티프, 마디 1-3

H. Dé-es - se, mon bon - heur pas - se mon es-pé - rance. Qu'avec l'auteur de ma nais

(Clavecin avec un pupitre de Velles)

B.C.

C:

그러나 디안은 같은 C장조로, 데스탕이 이를 허락하지 않는다고 말하며, 새로운 곳에서 백성들을 행복하게 잘 다스리라고 말한다.

Le Destin défend de l'instruire	데스탕이 이를 금지했다네
...	...
C'est aux Dieux à donner des Rois	왕을 세운 것은 신들이라네.
Par qui de la vertu le siècle	새 시대를 시작하도록 덕 있는 사람으로
recommence.	

5막 8장의 마지막을 장식하는 이폴리트와 디안의 대화는 가장 '자연적인' 4조표의 C장조에서 나타난다. 이는 덕 있는 이폴리트에 의해 새로운 시대가 시작됨을 암시하여 준다.

지금까지 살펴 본 것처럼, 1막에서부터 마지막 5막에 이르기까지 중요하게 나타나는 남자 주인공인 이폴리트는 다음의 표와 같은 조표와 조성 안에서 주로 진행한다(표 129 참조).

[표 129] 이폴리트의 조표와 조성

막	장	내용	조표	조성
1막	2장	이폴리트와 아리시는 서로의 사랑을 확인함	#	b단조, e단조
	4장	이폴리트는 아리시의 편에 서서, 페드르와 논쟁함	b	a단조

3막	3장	이폴리트는 페드르와 오해를 풀고 화해함	#	D장조
		이폴리트는 페드르가 아리시를 왜이리 증오하는지 모름	ㄷ	a단조
		이폴리트는 페드르의 부정한 사랑을 듣게 되고 공포에 휩싸이게 됨	b	F장조
	5장	이폴리트는 아버지를 위해 기꺼이 자신이 희생하고자 함	ㄷ	F장조, C장조, a단조
4막	1장	이폴리트는 사랑하는 장소, 아리시, 그리고 명예가 실추됨을 탄식함	ㄷ	a단조
	2장	떠나려는 이폴리트를 아리시가 잡자, 이폴리트는 아리시에게 함께 떠나자고 말함	ㄷ	C장조, a단조
	3장	이폴리트는 사냥꾼들을 지키기 위해 바다에서 나온 괴물에 맞섬	b	Bb 장조, g단조
5막	7장	이폴리트는 디안에 의해 아리시와 재회하게 되고 왕으로 세워짐	b	d단조
	8장	이폴리트는 아버지와 함께 하고 싶음	ㄷ	C장조

이폴리트는 앞에서 살펴 본 것처럼, ㄷ조표의 a단조를 중심 조성으로 갖는다. 물론, 이 조표와 조성은 그가 4막 1장에서 자신의 첫 모놀로그를 부르기 전까지 분명하게 나타나지는 않는다. 그전까지 그는 다른 등장인물들과의 관계 속에서 그에 어울리는 조성을 가졌다. 이폴리트와 아리시가 서로의 사랑을 확인하는 1막 2장에서는 이폴리트가 라무르의 b단조와 그의 버금딸림음조인 e단조에서 노래한다. 그리고 3막 3장에서는 페드르와의 변화되는 관계를 조표와 조성을 통해 제시하기도 했다. 두 사람이 화해의 분위기를 이어나갈 땐 #조표의 D장조로, 이폴리트가 페드르의 분노의 원인을 모른 채 중립의 상황을 이어나갈 땐 ㄷ조표의 a단조로, 마지막으로 페드르가 자신을 사랑한다는 사실이 밝혀졌을 땐 b조표의 F장조로 말이다.<sup>376)</sup>

그럼에도 불구하고, 이폴리트의 중심 조성인 ㄷ조표의 a단조는 그의 덕이 드러

376) Verba, *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en Musique: Between Tradition and Enlightenment*, p.67.

나는 장면에서 나타났다. 우선, 그는 1막 4장에서 아리시를 디안의 여사제로 바치는 것과 관련하여 페드르와 논쟁을 벌이게 된다. 그는 페드르에게 강요로 신께 제물을 봉헌하는 것은 신을 모욕하는 것으로, 왕에게 헌신하기 위해 신의 뜻을 거스를 수 없다고 말한다. 그리고 이는 비록 b 조표를 갖지만 a단조에서 노래된다. 이와 유사하게 b 조표의 a단조로 되어 있는 3막 5장과 b 조표의 a단조로 되어 있는 4막 1장은 이폴리트가 아버지와 디안을 비롯한 신들을 위해 의붓어머니의 부정한 사랑을 밝히지 않고 불명예를 감수하고 조용히 떠나는 모습을 보여준다. 마지막으로 테제의 내리사랑보다 더 굳건한 이폴리트의 치사랑을 보여주는 5막 8장 역시 동일한 b 조표로, a단조의 관계조인 C장조로 되어 있다. 이와 같이 이폴리트는 신을 온전히 섬길 뿐 아니라, 자신을 의심하여 죽음으로 내몬 아버지를 용서하고 사랑할 줄 아는, 더욱이 위험에 처해 있는 사람들을 보호하기 위해 기꺼이 자신을 희생할 줄 아는 덕망 높은 인물인 것이다. 그리고 이는 가장 ‘자연적인’ b 조표의 a단조와 C장조에서 나타난다.

특히, 이 음악비극은 펠르그랭이 쓴 마지막 지문에 주목해 볼 필요가 있다.

Que tout soit heureux etc...

모든 사람들은 행복하게 살았습니다...

덕망 높은 이폴리트에 의해 지배된, 아리시의 숲의 모든 사람들은 “행복하게” 된다. ‘행복’은 18세기 프랑스 계몽주의 사회가 추구한 중요한 가치 중 하나였다.

행복을 내세에 기대할 수 있을까? ... 행복, 그것을 이 땅에서 구하자. 서둘러야 한다. 내일이란 그리 확실한 것이 못된다. 중요한 것은 바로 오늘이다. 내세에 희망을 두는 일만큼 무모한 일은 없다. 복락을 찾아 누리자.<sup>377)</sup>

위의 문구는 18세기 계몽주의 운동의 핵심으로, 모든 사상과 연설들의 최종 목표이기도 했다.<sup>378)</sup> 이처럼 모든 사람은 행복을 추구했고, 행복할 의무가 있었다. 디드로 역시 행복해지는 것을 인간의 유일한 도덕적 의무로 제시했다.<sup>379)</sup>

377) P. Hazerd, *La crise de la conscience européenne* (1680-1715), Le Livre de Poche (1 avril 1994), p.87. (김용기, 『디드로 계몽사상에서의 도덕의 문제에 대한 연구』, 서울: 서울대학교 대학원, 1996. p.65 재인용.)

378) 김용기, 『디드로 계몽사상에서의 도덕의 문제에 대한 연구』, 서울: 서울대학교 대학원, 1996. p.66.

단 하나의 의무 밖에 없으니, 그것은 행복해지는 것이다. 왜냐하면 거역할 수 없고 양도할 수도 없는 나의 자연적 성향이 행복하려는 쪽으로 기울기 때문이며 그것이 나의 참된 의무들의 유일한 근원이기 때문이다.<sup>380)</sup>

그리고 이 행복은 바로, ‘덕’에 의해 발생되었다.<sup>381)</sup> 이처럼 행복의 문제와 덕의 문제를 구별하지 않는 것이 18세기를 특징짓는 중요한 관념이었다.<sup>382)</sup> 그리고 이러한 생각은 “이 세상에서 행복해지기 위해서는 덕스러워지는 것보다 더 나은 것이 없다”라고 말한 돌바크의 『보편 도덕』(La Morale universelle, 1776)에서도 살펴 볼 수 있을 것이다.<sup>383)</sup>

프랑스에서는 종교가 쇠퇴하고, 비약적으로 발전한 자연과학이 정치와 종교 뿐 아니라 삶의 관습에까지 영향을 미침에 따라<sup>384)</sup>, 덕에 대한 새로운 고찰이 이루어지게 되었다. 다시 말해, 덕 역시, 새로운 이성의 개념 위에서 수립되기 시작한 것이다. 덕은 자신의 마음을 계몽하고, 자신의 욕망을 이성의 지배 아래 두기 위해 늘 이성애 귀 기울이고, 그리고 양심적으로 행동하는 것으로,<sup>385)</sup> 다른 사람들을 위해 자신의 이익을 포기하는 것이다.<sup>386)</sup> 그리고 이러한 덕을 통해, 행복이 성취된다. 이처럼 덕이 곧 행복이었다. 따라서 신을 온전히 섬길 뿐만 아니라, 이성을 통해 감정을 제어하고, 다른 사람을 위해 기꺼이 자신을 용감하게 희생하는 이폴리트는 18세기 계몽주의 시대가 이상적으로 생각한 덕 있는 인물로, 그로 인해 모든 사람이 행복해졌다. 그리고 이는 “덕이 자연스럽다”라는 당대 상투적 말

379) 이혜숙, “계몽주의 도덕을 통해 본 이성과 비이성의 역동적 상호관계”, 『프랑스학연구』 37집 (2006.8.15.), p.307.

380) Diderot et Catherine II, p.321. (김용기, 『디드로 계몽사상에서의 도덕의 문제에 대한 연구』, 서울: 서울대학교 대학원, 1996. p.66 재인용.)

381) Jean-Edme Romilly, “VERTU”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Vol. 17 (Paris, 1765), pp.177, 180.

382) R. Mauzi, *L'idée de nature en France à laube des Lumières*, Flammarion, 1963, pp.200-202.(이혜숙, “계몽주의 도덕을 통해 본 이성과 비이성의 역동적 상호관계”, p.307 재인용.)

383) D'Holbach, *La Morale universelle*, in *O Euvres philosophiques 1773-1790* (Coda, 2004), p.328. (이혜숙, “계몽주의 도덕을 통해 본 이성과 비이성의 역동적 상호관계”, p.316 재인용.)

384) 권오룡, 『디드로 문학의 모랄과 과학』, 박사학위 논문, 서울: 서울대학교 대학원, 1997. p.19.

385) Romilly, “VERTU”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, p.176.

386) 김용기, 『디드로 계몽사상에서의 도덕의 문제에 대한 연구』, p.68.

과 같이<sup>387)</sup>, 라모가 가장 ‘자연적인’ 4조표의 a단조와 C장조를 그의 중심 조성으로 둬으로써 계몽주의적 이상에 동조한 것으로 보인다.

## 2) 무지한 테제

한 나라의 왕이자 페드르의 남편, 그리고 이폴리트의 아버지인 테제는 페드르와 더불어 이 음악비극에서 문제를 일으키는 주요한 등장인물 중 한 명이다. 그는 1막과 4막을 제외한, 거의 모든 막에서 중요한 역할을 담당한다(표 130 참조).

[표 130] 《이폴리트와 아리시》의 테제의 등장

막	장	내용
2막	1장	테제가 복수의 여신 중 한 명인 티지폰과 대화를 나눔
	2장	테제가 플뤼통과 논쟁함
	4장	테제는 넵툰에게 지옥에서 나가게 해 달라는 두 번째 소원을 빚
	5장	테제는 레 트와 파르케로부터 자신의 끔찍한 운명의 계시를 듣게 됨
	6장	테제가 자신의 귀환을 비밀로 해 달라고 함
3막	4장	테제는 페드르에게 자신이 부재한 동안 무슨 일이 있었는지 질문함
	5장	페드르로부터 원하는 답을 얻지 못하자 테제는 이폴리트에게 질문함
	6장	아들로부터도 원하는 답을 얻지 못하자 테제는 마지막으로 페드르의 유모 외논에게 질문하고 그녀로부터 거짓 진술을 듣게 됨
	7장	테제는 괴로움을 숨기고 백성들이 벌인 자신의 귀환 축하 행사에 참여함
	8장	테제는 자신의 백성들을 축복하는 반면, 죄를 지은 아들에게 벌을 내리고자 함
	9장	테제는 넵툰에게 이폴리트에게 벌을 내려 달라고 마지막

387) 이혜숙, “계몽주의 도덕을 통해 본 이성과 비이성의 역동적 상호관계”, p.314.

		소원을 빔
5막	1장	테제는 페드로로부터 모든 사실을 전해 듣고 자살하려 함
	2장	넵툰으로부터 아들이 살아 있다는 소식을 전해 들음

테제는 2막에 처음 등장한다. 그러나 그는 이미 1막 4장에서 페드로에 의해, 그리고 7장에서 자신의 친구인 아르카스에 의해 언급된다. 그들에 의하면 테제는 자신의 왕권에 위협이 되는 아리시를 디안의 제물로 바치라는 명을 내렸을 뿐 아니라, 친구를 구하기 위해 지옥에 내려갔다가 끔찍한 비명 소리를 지른다. 더욱이 이 상황을 지켜본 아르카스는 테제가 죽었다고 확신하고는 이 사실을 테제의 아내인 페드로에게 전한다.

Ce qui vient de frapper mes yeux.	전 두 눈으로 충격적인 것을 봤습니다.
...	...
Et d'affreux hurlements sortis des sombres bords	끔찍한 울부짖음이 지옥에서 나왔어요.
Du plus grand des héros m'ont confirmé la perte.	최고의 영웅이 죽었다는 것을 확실하게 하는

그러나 테제는 아르카스의 말대로 죽지 않았다. 그는 지옥에서 숨조차 쉴 수 없는 엄청난 고통을 당하고 있을 뿐이었다.

Laisse-moi respirer, implacable furie!	숨 좀 쉬게 해주세요, 무정한 분노여!
--	-----------------------

테제가 무대 위에 처음 나와 부르짖는 이 레시타티프 오르디네르는 라모에 의해 “분노”를 나타내는 것으로 규정된<sup>388)</sup> B♭ 장조에서 노래된다(악보 180 참조).

---

388) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.



[악보 180] 2막 1장 중, 테제의 레시타티프, 마디 1-3

T. *Lais - se-moi res - pi - rer, im - placa - ble fu - ri - e!*

B.C. *(Clavecin avec pupitre de Velles)*

Bb: I

이 소리를 듣고 있던 티지폰은 테제에게 그의 울부짖음이 오히려 지옥의 신들의 잔인함을 더 자극할 뿐이라고 말한다. 이에 테제는 친구인 피리투스가 세르베르에게 갈기갈기 찢겨 죽임 당하는 모습을 본 것만으로도 자신의 고통이 충분하지 않느냐고 반문한다.

Dieux, n'est-ce pas assez des maux	신들이시여, 제가 겪은 고통이 충분하지
que j'ai soufferts?	않은가요?
J'ai vu Pirithoüs déchiré par Cerbère;	전 세르베르에게 찢겨진 피리투스를
	봤어요.
J'ai vu ce monstre affreux trancher	그토록 소중한 삶을 끊은 끔찍한 괴물을
des jour si chers,	봤어요.
...	...

위의 가사는 Bb 장조의 관계단조인 g단조로 시작되지만, 친구의 끔찍한 죽음을 묘사하는 2행부터는 다시 원래 조인 Bb 장조로 되돌아온다. 이러한 조성의 변화는 테제의 감정을 묘사한 것으로 보인다. g단조는 라모에 의해 “부드러움”<sup>389)</sup>, 루소에 의해 “슬픔”, 그리고 샤르팡티에에 의해 “심각함”을 특징짓는 것으로 여겨진 조성으로,<sup>390)</sup> 테제는 신들에게 자신이 얼마나 큰 고통을 겪었는지를 하소연한다. 그러나 그는 곧 Bb 장조로 전조함으로써, 사랑하는 친구가 끔찍한 괴물로부터 잔혹하게 죽임 당하는 모습을 떠올리며 공포와 분노에 휩싸이게 된다. 특히 3행의 전반부 가사인 “끔찍한 괴물을 봤어요”(J'ai vu ce monstre affreux)는 Bb

389) *Ibid.*, p.157.

390) Steblin, *Key Characteristics in the 18<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Centuries a Historical Approach*, p.60.

[악보 181] 2막 1장 중, 테제의 레시타티프, 마디 4-7

Th. *us déchiré par Cer - bè-re; J'ai vu ce monstre af - freux tran-cher des jours si chers, Sans daigner dans mon*

B.C. *6 8*

Bb.

Inexorable roi de l'empire infernal!

지옥의 무정한 왕이시여!

...

...

그토록 많은 괴물의 원수를 갚기 위해

이 팔이 이 땅에서 일소한

나를 지옥의 괴물들의 먹이로 넘기려고

하십니까?

- 431 -

Th.  vers Dont ce bras a purgé la ter-re, Que l'on me livre en proie aux mons-tres des En-fers?

B.C.  G: V V I

한편, 플뤼통은 C장조의 안정적인 화성 안에서, 별과 상은 공정해야 한다고 말한다. 즉 테제가 땅에서 이룩한 업적은 크지만, 매우 큰 죄를 지은 피리투스(공범자로 이에 따른 벌을 받아야 한다("D'un trop coupable ami trop fidèle complice, Tu dois partager son supplice"))는 것이다. 이에 테제는 플뤼통의 C장조의 관계단조인 a단조로 전조하여, 피리투스와 좋을 때나 어려울 때나 늘 함께 하였기 때문에 그와 같이 벌을 받겠다고 대답한다.

...

마르스의 깃발 아래에서, 용맹하게  
그와 함께 승리를 거두었어요.  
전 그의 불행을 함께 하려 해요.  
나의 위험과 영광을 함께 한  
그니까.

바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래되던 테제의 레시타티프 오르디네르는 위에서 제시된 가사에서부터 박자가 상당히 활발해(Assez animé)질 뿐만 아니라, 현악 오케스트라 반주가 수반되는 레시타티프 오블리제로 바뀔에 따라, 그의 감정이 격앙되었음을 나타내 준다(악보 183 참조).

[악보 183] 2막 2장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 55-59

(Assez animé)

Vons

Alt.

Th.

B.C.

heur, Comme il a parta - gé mes pé - rils et ma gloi - re.

a: V<sub>7</sub> i

그러나 플뤼통은 또 다시 C장조에서 두 사람이 함께 죄를 지으면서 친해졌냐고 비꼰다. 그러자 테제는 친구가 비록 플뤼통의 아내를 범한 ‘사랑의 죄’를 짓긴 했으나, 죽음을 무릅쓰고 친구를 구하기 위해 지옥에 내려온 자신은 ‘우정의 덕’을 행한 것이 아니냐고 반문한다. 즉 그는 우정의 덕을 통해 자신과 더 나아가 친구의 죄까지 무마하고자 한 것이다.

...	...
Mais, trop fatal vengeur, de quoi me punis-tu?	하지만, 죽음으로 복수하는 자여, 당신은 무엇 때문에 나를 벌합니까?
Ah! si son amour est un crime,	아! 그의 사랑이 죄라면,

L'amitié qui pour lui m'anime  
N'est-elle pas une vertu?

내가 그를 위해 보여준 나의 우정은  
덕이 아닌가요?

위의 가사는 두 대의 바순과 바스 콘티뉴의 반주가 따르는 2박의 에르로, a단조에서 완전종지(a: V-i)된다(악보 184 참조).

[악보 184] 2막 2장 중, 테제의 에르, 마디 105-111

Bons

Th.

B.C.

a:

cri - me, L'ami - tié qui pour lui m'a ni - me, N'est-el - le

pas u - ne ver - tu, N'est-el - le pas u - ne ver - tu?

V i

특히, 테제가 뿜내며 강조하는 가사인 “덕”(vertu)은 C-G#으로 감4도, 그리고 반복될 때에는 E-A로 완전5도 하행 도약 진행함으로써, 그가 보이는 ‘우정의 덕’

이 진정한 ‘덕’이 아닐 수도 있음을 암시하여 준다. 왜냐하면 하행 진행은 자연스럽게 생성되는 것이 아니기 때문이다.

한편, 플뤼통의 명에 의해 티지폰을 따라 나온 테제는 4장에서 그와 다시 레시타티프 오르디네르로 대화를 나눈다. 그는 지옥의 신들에게 보이지 않는 친구를 만나게 해 달라고 청한다.

Dieux! que d'infortunés gémissent dans	신들이시여! 불쌍한 사람들이 이곳에서
ces lieux!	한탄하고 있네요!
Un seul se dérobe à mes yeux:	오직 한 사람만이 내 눈에 보이지
...	않아요.;
Ah! montrez-moi Pirithoüs!	아! 내게 피리투스를 보여주세요!
...	...

현악 오케스트라의 반주가 수반되는 위의 가사는 b 조표의 d단조에서 노래된다. d단조는 앞서 디안과 아리시에서 살펴 본 바와 같이, 라모에 의해 “애정 어림, 소중함, 부드러움”의 성격으로 규정된 조성으로<sup>391)</sup>, 테제는 소중한 친구를 그 누구보다 간절히 찾고 있다. 더욱이 이 레시타티프 오블리제는 오케스트라가 긴 음가로 느리게 진행하는 부점 리듬을 화성적으로 연주함으로써 장중하면서도 비장함을 느끼게 해 주는 반면, 불협화성이 빈번하게 사용됨에 따라 테제의 불안정한 마음을 표현해 주기도 한다(악보 185 참조).

---

391) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.

[악보 185] 2막 4장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 1-4

Vons  
doux

Alt.  
doux

Th.  
Dieux! que d'in-for-tu - nés gé-mis-sent dans ces lieux! Un seul se dérobe à mes yeux; Par mes cris re-dou

B.C.  
doux  
d: i V

그러나 그는 티지폰으로부터 이미 죽은 친구와는 “죽어야지만 다시 만날 수 있을 것이다”라는 대답을 듣게 되자, 결국 죽음을 요청한다.

Mort propice, mort favorable,	좋은 죽음이며, 이로운 죽음이며,
Pour me rendre moins misérable,	나를 덜 불행한 사람으로 만들기 위해
Commence donc à me punir.	나를 처벌해라.

이 레시타티프는 앞서 노래된 것과는 달리, 현악 오케스트라 반주가 빠지고  $b$  조 표가 2개 더 추가된  $c$ 단조에서 진행된다.  $c$ 단조는 라모에 의해 “죽음의 애도, 비탄, 통곡”을 나타내는 조성으로<sup>392)</sup>, 죽음을 구하는 위의 가사와 잘 어울린다. 더욱이 이러한 감정은 바스 콩티뉴의 반주가  $F-E\flat-D\flat-C-B\flat-A\flat-G-F$ 로 한 옥타브 아래까지 순차 하행 진행함으로써 보다 더 강화된다(악보 186 참조).

392) *Ibid.*, p.157.

[악보 186] 2막 4장 중, 테제의 레시타티프, 마디 24-27

죽음을 청한 테제를 향해 레 트와 파르케는 생사가 운명에 의해 결정되기 때문에, 원하는 대로 죽을 수 없다고 말한다. 지옥에서 그 어떤 것도 마음대로 할 수 없다는 사실을 깨달은 테제는 마침내 바다의 신인 넵툰에게 두 번째 소원을 빌게 된다.

...	...
Puisque Pluton est inflexible,	플뤼통이 완고하기에,
Dieu des mers, c'est à toi que je dois	바다의 신이시여, 도와주소서!
recourir!	
...	...
Au premier de mes vœux tu viens	당신은 저의 첫 번째 소원을 충실하게
d'être fidèle:	들어줬지요.
Tu m'as ouvert l'affreux séjour	당신은 끔찍한 장소를 제게 열어줬어요.
Où règne une nuit éternelle.	영원한 밤이 군림하는,
Grand Dieu, daigne me rendre au	위대한 신이시여, 저를 살려주세요!
jour!	

넵툰에게 세 가지 소원을 말할 수 있는 테제는 첫 번째 소원을 빌어 지옥에 들어 왔다면, 이제는 두 번째 소원으로 끔찍한 이곳에서 나가고자 한다. 비탄에 빠진 테제의 간절한 애원은 또 다시 현악 오케스트라 반주가 수반되는 c단조의 레시타티프 오블리제로 노래되는데, 특히 오케스트라 반주는 주목할 만하다. 고음역인 제1바이올린은 주로 상행하는 아르페지오를 연주함으로써 바다의 신인 넵툰이 그의 기도를 듣고 있음을 묘사하는 듯하고, 중음역의 제2바이올린과 비올라는 저음역의 바스 콩티뉴와 함께 동음을 반복하는 2개의 8분음표를 한 프레이즈로 연주함으로써, 지옥에서 낭패를 본 테제의 불안정한 상태를 암시해 주는 듯하다(악보



[악보 187] 2막 4장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 49-54

테제의 간청을 들은 넵툰은 결국 다음 5장에서, 전령인 메르퀴르를 지옥에 보낸다. 메르퀴르의 오랜 설득 끝에 테제를 지옥에서 풀어주기로 결정한 플뤼통은 레 트와 파르케에게 테제의 끔찍한 운명을 예언하라고 명령한다. 그리고 그들은 테제가 집에서 지옥을 다시 만날 것이라는 참담한 예언을 한다.

Tu quittes l'inferral empire	너는 지옥을 떠나겠지만,
Pour trouver les Enfers chez toi!	너의 집에서 지옥을 찾을 것이라네.

비참한 예언의 내용으로 공포를 느낀 테제는 지옥을 떠나기 바로 전, 즉 2막의 마지막 장인 6장에서 자신이 특별히 아끼는 페드르와 이폴리트를 보호해 주고, 자신의 귀환 소식을 아무에게도 알리지 말아 달라고 신께 요청한다.

Je trouverai chez moi ces Enfers que je quitte.	집에서 내가 떠난 지옥을 찾을 것이라니.
Ah! je cède à l'horreur dont je me sens glacer.	아! 공포로 내 감각들이 모두 얼어붙는구나.
Dieu, détournez les maux qu'on vient de m'annoncer,	신이시여, 제게 예언된 불행들을 없애주소서,
Et surtout prenez soin de Phèdre et d'Hippolyte!	특별히 페드르와 이폴리트를 보호해주소서!
...	...
Dieu! cachons mon retour et trompons tous les yeux.	신이시여! 나의 귀환을 모든 눈들에게서 숨겨주소서.

바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래되는 이 레시타티프 오르디네르는 B♭ 장조에서 앞의 3행이 노래되다가, 관계 단조인 g단조로 전조되어 종결된다. 테제의 불안감은 비교적 높은 음고에서 도약 진행하는 선율과 불협화음을 통해 표현된다. 특히 이 레시타티프 오르디네르는 2막을 종결짓는 것임에도 불구하고 완전종지되지 않고 딸림화음으로 불안정하게 종지됨으로써, 극적 긴장감과 더불어 귀환 중인 테제의 모습을 묘사해 준다(악보 188 참조).

[악보 188] 2막 6장 중, 테제 레시타티프, 마디 11-13

T. Dieux! cachons mon re - tour et trompons tous les yeux.

B.C.

Fin du 2er Acte.

V

한편 지옥에서 벗어난 테제는 페드르와 이폴리트 간의 대립이 절정에 다다랐을 때인 3막 3장의 종결부에 지문을 통해 다시 무대 위에 등장한다. 이폴리트가 페드르에게 칼을 겨누고 있는 모습을 본 테제는 다음 4장에서 레 트와 파르케의 끔찍한 예언을 떠올린다.

Que vois-je? Quel affreux spectacle!	내가 무엇을 보고 있는 건가? 이 얼마나
...	끔찍한 광경인가!
O trop fatal oracle!	오 운명의 신탁이여!
Je trouve les malheurs que m'a	지옥에서 내게 예언한 그 불행을 발견했네.
prédits l'Enfer.	

이 레시타티프는 B $\flat$  장조와 함께 “분노, 폭풍”의 성격으로 규정되는 F장조<sup>393)</sup>에서 노래된다. 그는 지옥을 떠나 올 때 페드르와 이폴리트를 신께 특별히 부탁할 정도로 가장 아꼈는데, 바로 이 두 사람이 그 끔찍한 예언의 주인공이 되어 있자 절망하고 만다. 이러한 테제의 비통함은  $\flat$ 의 조표와 F장조의 조성 뿐 아니라, 하행 진행이 두드러지게 나타나는 선율을 통해서도 나타난다. 첫 가사인 “오 운명의 신탁이여”(O trop fatal oracle)는 D-B $\flat$ -G-E로 7도 하행 도약 진행하고, 혼잣말로 지옥의 예언이 이루어졌음을 한탄하는 그 다음 가사는 C-A-F-D-B $\flat$ -(C)-F로 11도 하행 도약 진행한다(악보 189 참조).

393) *Ibid.*, p.157.

[악보 189] 3막 4장 중, 테제의 레시타티프, 마디 3-6

T. (à part)  
 Ô trop fatal o - ra - cle! Je trouve les mal - heurs que m'a prédits l'En - fer.  
 B.C.  
 F: V7 I

완전종지로 독백을 마친 테제는 보다 더 정확한 사실을 알기 위해, 먼저 아내인 페드르에게 F장조의 관계 단조인 d단조로 전조하여 질문한다(“왕비여, 이 추악한 비밀을 내게 밝혀라”)(악보 190 참조).

[악보 190] 3막 4장 중, 테제의 레시타티프, 마디 7-9

Th. (à Phèdre)  
 Rei - ne, dé - voil - ez - moi cet odieux mys - tè - re!  
 B.C.  
 d:

d단조는 F장조의 관계조로 F장조의 “분노, 폭풍”과 연결지어 볼 수도 있겠으나, 라모에 의하면 “애정 어림, 다정함, 부드러움”의 성격으로 규정되었다.<sup>394)</sup> 그러니까 테제는 사랑하는 자신의 아내에게 분노를 조금 가라앉히고 부드럽게 질문하고 있는 것이다.

그러나 페드르가 모호한 대답만을 남긴 채 자리를 피하자, 테제는 다음 5장에서 아들인 이폴리트에게 질문한다.

Sur qui doit tomber ma colère? 누가 나의 분노를 사라지게 할 수 있겠는가?

394) *Ibid.*, p.157.

Parlez, mon fils, parlez, nommez  
le criminel!

말해라, 나의 아들이여, 말해라, 죄인의  
이름을 대라.

그는 앞서 d단조로 ‘부드럽게’ 페드르에게 질문한 것과는 다르게, 다시 F장조로 되돌아와 아들에게 ‘분노’를 표출한다(악보 191 참조).

[악보 191] 3막 5장 중, 테제의 레시타티프, 마디 1-4

비록 관계조이긴 하지만 라모에 의해 전혀 다르게 규정된 d단조와 F장조 간의 조성적 차이에서 볼 수 있듯이, 테제는 페드르와 이폴리트를 전혀 다른 태도로 대한다. 그는 페드르에게 d단조로 ‘부드럽게’ 추악한 비밀을 “드러내라”라고 말한 반면, 아들에게는 F장조로 ‘분노하여’ “죄인의 이름을 말해라”라고 명령한다. 더욱이 그는 페드르로부터 사실을 듣지 못하자, “말해라”를 두 번 반복함으로써 보다 더 흥분된 상태로 진실을 밝힐 것을 촉구한다. 이처럼 테제가 이폴리트와 페드르를 상반된 자세로 대하는 것은 테제가 이폴리트의 칼이 페드르를 겨누는 것을 ‘본’ 것에서 연유한 것일지도 모른다. 테제는 이미 마음속으로 이폴리트가 죄인이라고 확신했을 수도 있다.

하지만 이폴리트 역시 진실을 밝히지 않은 채 자리를 떠나고 만다. 이에 테제는 3막 6장에서 페드르의 유모인 외논에게 두 사람 간의 벌어진 ‘아주 끔찍한 부정’을 명확히 고하라고 명령한다.

Quoi! tout me fuit, tout  
m'abandonne :  
Mon épouse, mon fils! Ciel!  
(à Énone) demeurez, Énone!  
C'est à vous seule à m'éclairer

뭐! 모든 사람이 나를 피하고,  
떠나버리는구나 :  
나의 아내, 나의 아들! 하늘이시여!  
(외논에게) 외논은 남아 있어라!  
내게 명확히 해 줄 수 있는 사람은 너

Sur la trahison la plus noire.                      뿐이다.  
매우 비참한 부정에 대해

테제가 혼잣말로 한탄하는 1-2행은 F장조에서 진행되는 반면, 외논에게 말하는 2-3행은 먼 조인 g단조로 전조되어 나타난다(악보 192 참조).

[악보 192] 3막 6장 중, 테제의 레시타티프, 마디 3-6

이에 외논은 자신이 모시는 왕비를 지키기 위해 거짓 진술을 한다.

...	...
Vous n'en avez été qu'un témoin trop	당신이 다 봤잖아요.
fidèle.	
Je n'ose accuser votre fils ;	나는 감히 당신의 아들을 고발할 수
...	없습니다.
Un amour funeste...	치명적인 사랑이...

결국 테제는 그녀의 발언을 중단시킨다.

C'en est assez, épargne-moi le                      그만해라, 나머지 얘기는 내게 고하지 마라!  
reste!

테제는 3막 3장에서 이폴리트가 페드르를 향해 검을 겨누고 있는 것을 보았을 뿐 아니라, 4장에서 “모욕당한 사랑은 복수되어야만 해요”라는 페드르의 발언과 5장에서 이폴리트가 “차라리 추방시켜 달라”고 한 것, 그리고 마지막 외논의 진술을 통해, 자신의 아들이 의붓어머니에게 부정한 사랑을 품었다고 확신하게 된다. 심

증만 있던 사실이 외논의 진술로 인해 분명해지자 테제는 그녀의 말을 끊고 만 것이다. 그리고 이러한 외논의 거짓 진술과 테제의 성급한 확신은 d단조의 불협 화음 안에서 진행된다(악보 193 참조).

[악보 193] 3막 6장 중, 테제와 외논의 대화 레시타티프, 마디 16-19

CE. Un amour fu nes - te...

Th. chè - ve! C'en est as - sez, é-par-gne-moi le res - te!

B.C. 6 4 2 ♯ ♯

d:

그런데 테제는 여기에서 또 다시 엄청난 무지를 범한다. 외논은 페드르를 오랫동안 모신 유모로 결코 공정하게 진실을 “밝힐”(éclairer) 수 없기 때문이다. 그러나 이미 공포와 절망에 가득 찬 테제는 성급하게 그녀의 발언을 믿고 만다.

한편, 3막 7장에서는 아무것도 모르는 백성들이 왕의 귀환을 축하하는 연회를 열기 위해 G장조의 즐거운(Gaîment) 행진곡에 맞추어 테제가 있는 궁으로 들어온다. 테제는 끔찍한 사실로 괴롭지만, 왕으로서의 체면을 지키기 위해 백성들을 차분하게 맞을 준비를 한다.

De mon heureux retour, au Dieu des  
vastes mers,  
Mes peuples viennent rendre grâce.  
Et je voudrais encor être dans les  
Enfers...  
Cachons-leur avec soin les crimes de  
ma race,  
Et sous un front serein déguisons  
nos revers!

나의 행복한 귀환을, 광대한 바다의 신께,  
나의 백성들이 감사드리기 위해 온다네.  
나는 여전히 지옥에 있기를 원한다네...  
그들에게 나의 가족의 죄를 숨기고,  
차분한 얼굴로 불운을 감추자!

G장조는 라모에 의해 규정된 것처럼, “즐거움, 기쁨, 상냥함, 다정함”의 특징을 지닌 조성으로<sup>395)</sup>, 테제는 이 장에서 처음으로 #조표 안에서 진행한다. 그러나 이는 테제에 의한 것이라기보다는 왕의 귀환을 기뻐하는 백성들에 따른 것이다. 그의 괴로운 심정은 불협화음과 레시타티프의 선율을 통해 표현되는데, 이폴리트와 페드르 간의 부정한 사랑을 뜻하는 “나의 가족의 죄”(les crimes de ma race)는 G장조의 불협화성인 vii/V 안에서 진행되는 한편, “차분한 얼굴로”(sous un front serein)는 A음의 반복을 통해 가사를 묘사해 준다(악보 194 참조).

[악보 194] 3막 7장 중, 테제 레시타티프, 마디 13-17

Th. fers... Cachons leur avec soin les cri-mes de ma ra-ce, Et sous un front se-rein déguisons nos re-vers!

B.C.

G: V<sub>7</sub> I

이후 3막 8장은 백성들이 왕의 귀환을 도운 넵튠에게 감사를 올리는 연희로 꾸며진다. 그리고 이 축제가 마쳐질 때 즈음, 테제는 그들을 축복한다.

Pour l’auteur de mes jours j’aime à	나는 내 인생의 창조자께 너희들이 열의를
voir votre zèle.	표하는 것을 기뻐한다네.
Puisse-t-il à jamais sur un peuple	그가 충직한 백성들에게 영원히 해 주기를
fidèle	바란다네!
Répandre tous les biens qu’il daigne	내게 허락해준 모든 선을 베푸는 것을
m’accorder!	
...	...

백성들을 향한 그의 축복은 G장조를 중심 조성으로, 주로 그 관계조 안에서 진행된다(악보 195 참조).

395) *Ibid.*, p.157.



[악보 195] 3막 8장 중, 테제의 레시타티프, 마디 1-3

Th. Pour l'auteur de mes jours j'aime à voir vo - tre zè - le. Puisse-t'il à ja

(Clavecin avec un pupitre de Velles)

B.C.

G: I V7 I V6

한편, 그들을 향한 축복을 마친 테제는 아무도 모르게 넵툰에게 또 다른 '선'(biens), 즉 정당한 일을 간청하기 위해서 백성들을 집으로 돌려보낸다. 그리고 이는 3막 9장에서 보다 명확하게 나타난다.

24행의 긴 시로 되어 있는 9장은 테제의 첫 모놀로그로, 그는 자신의 귀환 축하 행사로 지연된 아들의 죄를 벌하고자 한다. 다시 말해 그는 의붓어머니를 향해 부정한 사랑을 품은 아들을 심판함으로써, '덕'을 행하고자 하는 것이다. 그러나 아들에게 벌을 내리는 것은 결코 쉬운 결정이 아니다. 이에 따라 9장에서는 혈육에게 벌을 내리는 것에 대한 주저함과, 그럼에도 불구하고 엄청나게 큰 죄를 지은 아들을 향한 그의 분노가 잘 드러난다. 그리고 이러한 감정 변화는 빠르기 변화, 오케스트라의 간주 및 오케스트라 반주의 유무, 그리고 빈번한 전조와 불협화성으로 반영되어 나타난다.

3막 9장은 가사의 내용에 따라 크게 세 부분으로 나누어 볼 수 있다. 우선, 1-8행에서는 아들에게 벌을 내려야만 하는 아버지의 주저함과 고통, 그리고 분노가 뒤섞여 나온다.

1	Quels biens! je frémis quand j'y pense,	무슨 선이냐고! 내가 그것을 생각하면 떨린다.
2	Si c'en est un que la vengeance,	복수가 선이라면,
3	Qu'elle va coûter à mon coeur!	이는 나의 마음에 고통을 안겨주네!
4	A punir un ingrat d'où vient que je balance?	난 왜 배은망덕한 자를 벌하는 데에 주저할까?
5	Quoi! ce sang qu'il trahit me parle en sa faveur.	뭐라고! 부정을 저지른 이 피가 그의 편에 서서 내게 말한다.

6	Non, non, dans un fils si coupable	아니, 아니, 그토록 큰 죄를 지은 아들 안에서
7	Je ne vois qu'un monstre effroyable	나는 끔찍한 괴물을 볼 수밖에 없네.
8	Qu'il ne trouve en moi qu'un vengeur!	그는 복수하는 나를 찾을 것이라네!

위의 가사는 혈육인 아들에게 벌을 내리는 것을 망설이는 4-5행을 제외하고는 모두 바스 콩티뉴의 반주 위에서 노래된다. 현악 오케스트라 반주가 수반되는 4-5행은 반주 뿐 아니라, 오케스트라의 전주와 간주, 그리고 후주가 수반되기 때문에 특히 주목할 만하다. 이에 앞서 먼저, 1-3행은 비록 #의 조표가 한 개 붙어있으나 C음과 A음에 #의 임시표가 빈번하게 붙음에 따라, b단조의 레시타티프 오르디네르로 노래된다. 이후 4행이 노래되기 전, '격한'(Vivement) 4마디의 짧은 오케스트라 전주가 삽입되는데, 이는 #의 조표가 5개 붙는 B장조로 전조된다. '세계'(fort) 연주되는 이 부분은 F#의 페달톤 위에 바이올린이 3마디에 걸쳐 빠르게 순차 하행 진행 한 후, 4번째 마디에서 천천히 순차 상행 진행한다(악보 196 참조).

[악보 196] 3막 9장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 7-12

**Vivement**

Vons *fort*

Alt. *p*

Th. *p*

B.C. *p*

cœur!  
(TOUS avec le Clavecin)

B:

A punir un in - grat d'où vient que je ba -

한편, 4행이 마치지면 5행이 노래되기 전, 앞부분의 오케스트라와는 대조적인 3마디의 오케스트라가 등장한다. ‘부드럽고 온화하게’(Tendrement et doux)라는 나타냄 말이 붙어있는 이 간주부는 B장조로 ‘여리게’(p) 연주된다(악보 197 참조).

[악보 197] 3막 9장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 13-18

Tendrement et doux

lan - ce? (Velles seuls) (p)

Quoi! ce sang qu'il tra - hit me parle en sa fa-  
(TOUS avec le Clavecin)

B:

F#:

이와 같이 대비를 이루는 두 오케스트라 부분은 테제의 혼란스러운 마음을 그 무엇보다도 잘 표현해 준다. 그는 큰 죄를 저지른 아들에게 참을 수 없는 분노의 마음이 일지만, 다른 한편으로는 부성애가 생기기도 하는 것이다. 즉 아들을 향한

테제의 상반된 마음이 대조적인 오케스트라로 묘사되어 나타난다. 그러나 혈육의 사랑으로 주저하던 테제는 결국 6-8행에서 괴물과도 같은 아들에게 복수를 다짐한다. 그리고 이 부분 역시, 6행이 노래되기 전, 즉 5행이 종결되자마자 3마디에 걸쳐 나오는 오케스트라 후주부로 암시된다. 현악 오케스트라는 다시 ‘빨라’(Vite)진 속도로 B장조의 불협화7화음(V7) 내에서 ‘세계’(f) 연주한다(악보 198 참조).

[악보 198] 3막 9장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 19-21

B장조는 비록 라모에 의해서는 그 성격이 따로 규정되진 않았지만, 단조가 장조에 종속되어 발생된다는 그의 이론에 따라 b단조의 “애정 어림, 다정함”과 관련지어 생각해 볼 수 있을 것이다. 한편, 그보다 조금 앞선 시대에 산 샤르팡티에는 B장조를 “가혹함, 혹독함, 구슬픔”을 나타낸다고 설명했다.<sup>396)</sup> 즉, 라모는 사랑하는 아들에게 벌을 내려야만 하는 가혹하고도 구슬픈 운명에 처해 있는 테제의 상황을 B장조와 대비되는 오케스트라로 표현해 냈다.

테제는 결국 넵툰에게 9-18행에 걸쳐 자신을 능욕한 아들에게 죽음의 벌을 내려달라는 마지막 소원을 빌게 된다. 그가 만약 이 청을 들어주지 않는다면, 테제

396) Steblin, *Key Characteristics in the 18<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Centuries a Historical Approach*, p.60.

는 자신의 아버지인 넵툰의 번역자가 될 것이며, 넵툰 역시 거짓 선서를 하게 되는 것이기 때문에, 두 사람 모두 죄를 범하게 될 것이고 으름장을 놓는다.

9	Puissant maître des flots, favorable Neptune,	파도의 강력한 주인이자, 이로운 넵툰이시여,
10	Entends ma gémissante voix!	한탄하는 나의 목소리를 들어주소서!
	...	...
13	Hippolyte m'a fait le plus sanguant outrage.	이폴리트는 저를 끔찍하게 능욕했어요.
	...	...
15	Préviens par son trépas mon désespoir affreux!	저의 끔찍한 절망을 그의 죽음으로 값아주세요!
	...	...
18	Nous serions coupables tous deux.	우리 둘 다 죄를 짓게 될 것이예요.

위의 가사는 앞에서 살펴본 1-8행과 유사하게, 또 다시 오케스트라 반주의 유무에 따라 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 우선 자신의 마지막 소원을 들어달라는 9-12행은 현악 오케스트라 반주 위에서 노래되는 반면, 나머지 13-18행은 바스콩티뉴의 반주 위에서 진행된다. 9행이 노래되기 전 # 조표가 5개에서 2개로 바뀔 때 따라, 조성은 B장조에서 b단조로 또 다시 전조된다. 테제는 ‘빠르지 않지만, 분명하게’(Marqué, sans vitesse)라는 나타냄 말이 붙은 11마디(마디27-38)의 긴 전주 후, 넵툰에게 마지막 소원을 빈다. 현악 오케스트라는 2막 4장에서 테제가 두 번째 소원을 빌었을 때와 유사하게 진행된다. 파도의 일렁임을 묘사하듯이 두 음이 주로 한 프레이즈를 이루며 상행과 하행 진행을 계속하는 것은 바다의 신인 넵툰이 테제의 세 번째 소원 역시 듣고 있음을 암시해 준다(악보 199 참조).

[악보 199] 3막 9장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 37-41

Vons

Alt.

Th.

B.C.

*doux*

*doux*

*doux*

Puisant maî - tre des flots, fa - vo -

*doux*

b: i

*fort*

*fort*

*fort*

ra - ble Nep - tu - ne,

*fort*

*fort*

*fort*

V<sub>7</sub>

i

한편, 넵툰은 테제의 간청이 끝나자 11마디의 긴 오케스트라로 응답한다. 현악 오케스트라와 바스 콩티뉴에 바순이 추가된 이 곡은 G장조의 ‘크고’(fort) ‘상당히

[악보 200] 3막 9장 중, “파도의 흔들림”, 마디 77-78

- 453 -



	coupable Hippolyte!	죄를 진 이폴리트여!
21	Le sang a beau crier, je	피가 아무리 애원한다 해도, 나는 더이상
	n'entends plus sa voix,	그 목소리가 들리지 않는다네.
22	Tout s'apprête à venger une	모든 것은 극심한 모욕에 복수할 준비가
	injure mortelle.	되어 있다네.
23	Neptune me sera fidèle:	넵툰은 내게 충직할 것이다.
24	C'est aux Dieux à venger les	왕들의 원수를 갚는 신들이다!
	Rois!	

위의 가사는 넵툰의 조성이기도 한 G장조에서 노래된다. 19-20행이 앞서 연주된 4/4박자의 오케스트라 반주 위에서 노래된다면, 이후 21행부터는 ‘빠른’(Vite) 6/8박자로 바뀐다. 즉 2박의 레시타티프 오블리제가 3박의 에르로 변화된 것이다. 특히 이 에르는 비교적 고음역에서 진행되는 노래 선율과 더불어, 오케스트라 반주가 빠르게 상행하는 스케일을 서로 모방함으로써, 흥분한 테제의 모습과 원수를 향한 신들의 복수를 효과적으로 전달해 준다(악보 201 참조).

[악보 201] 3막 9장 중, 테제의 에르, 마디 95-100

(Vite)

Bons

1ers Vols

2ds Vols

Alt.

Th.

Velles

B.C.

Le sang a beau cri -

er, Je n'en - tends plus sa voix;

G: I

V7

이와 같이, 지옥에서 귀환한 테제는 3막 3장에 등장하여, 이폴리트와 페드르의 관계를 의심하고, 결국 외논의 거짓 진술에 따라 아들을 죽음으로 내몬다. 이 막은 그 어떤 막보다도 테제의 무지가 극명하게 드러나는 부분이다. 외논은 이미 앞에서 언급한 것처럼, 페드르의 오랜 유모로 그녀에게 우호적일 수밖에 없다. 하지만 테제는 외논의 진술을 이성적으로 숙고하기는커녕 성급하게 믿음으로써, 아들을 죽여 달라는 끔찍한 소원을 빌고 만다. 물론, 그는 지옥을 떠나오기 전 2막 5장에서 레 트와 파르케로부터 끔찍한 예언을 들었고, 3막 3장에서 이폴리트가 페드르를 향해 칼을 겨누는 것을 보았다. 또한 그는 3막 7장에 자신의 귀환 축하행사가 벌어진에 따라 외논의 진술에 대해 깊게 생각하는 것을 방해 받았다. 그럼에도 불구하고 그는 혈육을 죽이는 일을 너무도 성급하게 결정하고 만 것이다.

이후 테제는 5막의 첫 장에 다시 등장하여 앞에서 살펴 본 3막 9장에서처럼, 또 다시 긴 모놀로그를 노래한다. 그는 4막 4장에서 모든 사실을 고백하고 자살한 페드르를 통해 진실을 알게 되었다. 테제는 무고한 아들을 죽음으로 몬 자신의 끔찍한 죄를 깨닫고, 아들에 대한 복수로 자기 역시 바다에 뛰어 들어 죽고자 한다.

1행	Grands Dieux! de quels remords je me sens déchirer! ...	위대한 신들이시여! 내가 온 몸이 찢기는 후회를 하는구나! ...
5행	Mon fils... O douleur qui m'accable!	나의 아들은... 오 나를 짓누르는 고통이여!
6행	Il était innocent. Dieux, que je suis coupable! ...	그는 죄를 짓지 않았네. 신들이시여, 나는 얼마나 큰 죄를 지었는가! ...
11행	Mes parricides voeux ont consommé le crime,	혈육을 죽여 달라는 청으로 죄를 지었구나.
12행	Et je dois à mon fils sa dernière victime.	난 나의 아들을 마지막 희생자가 되어야겠다.
13행	Dieu des mers, aux mortels cache-moi pour jamais!	바다의 신이시여, 인간들에게서 나를 영원토록 없애주소서!

이전 3막 9장에서와는 달리 ‘느리게’(Lentement) 연주되는 13행의 이 모놀로그는 b 조표가 붙은 g단조로 오케스트라 반주 위에서 노래된다. g단조는 라모에 의해 “다정함, 애정, 부드러움”을<sup>397)</sup>, 그리고 루소에 의해 “슬픔”<sup>398)</sup>을 나타내는 것

으로 규정된 조로, 사랑하는 아들을 죽음으로 몰고 간 아버지의 한탄이 잘 드러난다. 더욱이 그의 고통은 불협화 7화음의 빈번한 사용과 셋잇단음표로 빠르게 하행 진행하는 오케스트라를 통해 보다 더 강조된다(악보 202 참조).

[악보 202] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그, 마디 7-10

Vons

Alt.

Th.

B.C.

doux

doux

doux

Grands Dieux! de quels re-mords je me sens dé-chi-rer! Que d'horreurs à la

g:

이후 테제는 G장조로 전조하여, 넵툰의 바다에 빠져 죽으려고 한다(악보 203 참조).

397) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.

398) Steblin, *Key Characteristics in the 18<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Centuries a Historical Approach*, p.60.

[악보 203] 5막 1장 중, 테제의 모놀로그, 마디 33-36

Vons

Alt.

Th.

B.C.

ti - me. Dieu des Mers, aux mor - tels ca - che-moi pour ja - mais!

(Thésée vent se précipiter dans la mer)

G: V

위의 모놀로그로 5막 1장이 종결됨에도 불구하고, 완전종지 되지 않고 V도로 마쳐짐으로써 다음 2장으로 자연스럽게 연결된다. 즉 바다에 빠지려던 테제를 넵툰이 막아선 것이다. 이에 테제는 끔찍한 죄를 지은 자신을 죽게 내버려두라고 말한다.

Pour un fils quelle pitié vous  
presse?  
Laissez-moi prévenir la foudre  
vengereese!

당신은 왜 이 아들을 가엽게 여기시나요?  
내가 복수의 벼락을 받도록 내버려주세요!

g단조의 이 레시타티프는 현악 오케스트라의 반주 위에서 노래되는데, 제2바이올린이 으뜸음인 G음을 길게 지속한다(악보 204 참조).

[악보 204] 5막 2장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 1-4

2ds Vols

Alt.

Th.

B.C.

(Velles et Clavecin)

Pour un fils quel-le pi-tié vous pres-se? Laissez-moi préve-nir la fou-dre ven-ge

g:

6

이후 그는 넵툰에게 아버지의 집인 바다 속에서 빠져 죽을 수 있는 자비를 베풀어 달라고 청한다.

Ouvrez-moi pour tombeau vos  
demeures profondes!  
Que la mort que je cherche au  
milieu de vos ondes  
Soit le dernier de vos bienfaits!

당신의 깊은 집을 제게 무덤으로서  
열어주세요.  
제가 당신의 파도 가운데에서 찾고 있는  
죽음은  
당신의 마지막 자비예요!

이 레시타티프 오블리제는 g단조의 버금딸림음조이자, 라모에 의해 “죽음의 애도, 비탄, 통곡”을 나타낸다고 규정된 c단조에서 나타난다.<sup>399)</sup> 제1바이올린은 B♭-A♭-G로, 바스 콩티누는 D-C-B-B♭-A로 천천히 순차 하행 진행함으로써, 죽음을 간구하는 테제의 모습을 표현해 준다. 이 부분에서는 노래 선율이 단단장의 리듬을 지속하는데, 특히 ♩ ♩ ♩ 리듬이 특징적으로 사용된다. 이 리듬은 4행의 첫 가사인 “Ouvrez-moi”(내게 열어주세요)에서 처음 사용된 이후, 마디 8-9에서 오케스트라와 테제의 노래에서 교대로 나타난다. 오케스트라가 먼저 이 리듬을 반복하면 테제가 이어서 “죽음은”(Que la mort)을, 그리고 또 다시 오케스트라 이를 반복하면 테제가 이어서 “한 가운데”(au milieu)를 노래한다. 이 리듬이 부여된

399) Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p.157.

가사는 모든 핵심적인 내용이라고 할 수 있다(악보 205 참조).

[악보 205] 5막 2장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 6-9

Vons

Alt.

Th.

B.C.

*forcé*

fais, Ouvrez-moi pour tom - beau vos demeures pro - fon - des! Que la mort, que je cherche au milieu de vos

더욱이, 이 부분은 불안정한 불협화성이 빈번하게 사용됨으로써, 아들을 죽인 죄로 죽을 수밖에 없는 테제의 고통을 표현해 준다.

한편, 테제의 죽음을 막아선 넵툰은 그에게 이폴리트가 죽지 않았음을 알린다. 그리고 이어지는 그의 발언은 특히 주목할 만하다.

...	...
Je servais malgré moi ton aveugle	나도 모르게 너의 맹목적인 걱정을
transport.	도왔네.
...	...

이 말에서 추측하여 볼 수 있듯이, 테제는 이성을 상실한 채, 맹목적인 걱정에서 아들을 죽음으로 몰고 간 것이다. 넵툰에 의해 이폴리트가 죽지 않았음을 알게 된 테제는 그와 다시 만날 희망을 품게 된다. 그러나 무고한 아들을 죽이려 했던 대가로, 데스탕은 테제에게 영원히 아들을 보지 못하는 벌을 내린다. 이에 테제는 신들의 공정한 벌을 받아들이며, 아들의 행복을 기원한다.

Je ne te verrai plus! O juste	너를 더 이상 볼 수 없다니! 오 정당한
châtiment!	벌이구나!
...	...
Mon fils, reçois les vœux d'un trop	나의 아들아, 죄 많은 이 아버지의 기원을
coupable père!	받거라!
...	...
Jouir de cette paix si charmante et	너무나 매혹적이고 소중한 평화를
si chère	만끽하여라!
Que tu n'as pu trouver dans le sein	네가 아버지의 가슴 속에서 찾을 수 없었던
paternel!	

테제는 두 대의 플루트와 두 대의 바이올린, 그리고 바스 콘티넬의 반주 위에서 2박의 레시타티프 오블리제를 c단조에서 노래한다. 플루트는 테제의 노래 가운데, 처음으로 사용된 악기로 플루트의 아르페지오 하행 진행이 특징적이다(악보 206 참조).



[악보 206] 5막 2장 중, 테제의 레시타티프 오블리제, 마디 52-56

Fl.

Vons

Th.

B.C.

gère, Jouir de cette paix si charmante et si

9 8 8 9 8 8

c:

Fl.

Vons

Th.

B.C.

chère Que tu n'as putrover dans le sein pater nell

9 8 6 8 9 6 4 7

V<sub>7</sub> i

테제는 아들을 향한 축복을 마치고, 무대 위에서 사라진다.

지금까지 살펴 본 바와 같이, 테제는 페드르와 더불어 이 극의 문제를 야기하는 주요 등장인물 중 하나로, 2막과 3막, 그리고 5막에서 나온다. 그리고 그는 다음의 표와 같은 조표와 조성을 가진다(표 131 참조).

[표 131] 테제의 조표와 조성

막	장	내용	조표	조성
2막	1장	테제와 티지폰의 대화	b	B b 장조
	2장	테제와 플뤼통의 대화	ㄷ	G장조, a단조
	4장	테제는 넵툰에게 이 지옥에서 나가게 해달라고 두 번째 청을 함	b	d단조, c단조
	6장	테제는 자신의 끔찍한 운명을 바꿔달라고 청하며 자신의 귀환을 비밀로 함	b	g단조
3막	4장	테제는 페드르에게 질문함	b	F장조, d단조
	5장	테제는 이폴리트에게 질문함	b	d단조, F장조
	6장	테제는 의논에게 질문하고 거짓 진술을 믿음	b	g단조, d단조
	7장	테제는 괴로운 마음을 숨기고 왕의 귀환을 축하하려고 오는 백성들을 맞음	#	G장조
	8장	테제는 백성들을 축복하고 죄를 지은 이폴리트에게 벌을 내리고자 함	#	G자조
	9장	테제는 넵툰에게 이폴리트에게 벌을 내려달라고 마지막 청을 함	#	B장조, D장조, G장조
5막	1장	모든 사실을 들은 테제는 자살하려고 함	b	g단조
	2장	테제와 넵툰의 대화로, 벌에 대한 대라고 아들을 이제 못 봄	b	g단조, c단조

테제는 지옥에서 돌아온 후, 자신들의 백성들이 귀환 축하 행사를 벌이는 3막 7-9장을 제외하고는 거의 대부분 b 조표를 가지며, d단조와 g단조를 중심 조성으로 그 관계조 안에서 주로 진행한다. 3막 7-9장의 #조표도 넵툰과의 관계 가운데

데 나타나는 것으로, 그의 조성인 G장조와 그의 관계조를 가질 뿐이다. 이처럼 테제는 자연적으로 발생하지 않는 b조표와 단조에서 주로 나타남에 따라, #조표와 장조보다는 덜 밝고 더 연약하고 부정적인 특성을 가진다. 그리고 이는 이극에서 나타나는 테제의 모습과도 잘 부합된다.

테제는 우선, 비록 1막에 직접 등장하진 않지만 페드르의 언급을 통해 유추하여 볼 수 있듯이, 아리시를 디안의 제물로 바치라는 명령을 내린다. 이는 신을 향한 순전한 경의에 의한 것이 아니라, 원수지간인 아리시가 혹여나 자신의 왕권을 위협하는 방해물이 되지 않게 하려는 정치적 의도에 의한 것이었다. 결국 그는 권력을 위해 신을 모욕한 신성모독의 죄를 범하고 만 것이다. 또한, 그는 2막에서 플뤼통의 아내를 범한 죄로 지옥에 갇힌 친구를 구하기 위해 무모하게 지옥에 내려간다. 하지만 테제는 진심으로 플뤼통에게 용서를 빌기보다는 친구를 위해 기꺼이 함께 죽을 수 있는 ‘우정의 덕’을 내세우며, 그들이 지은 죄를 무마하고자 한다. 그러나 그가 뱉내는 ‘우정의 덕’은 죄를 함께 도모하여 쌓은 것으로, 결코 ‘덕’이 될 수 없다. 더욱이 테제는 자신이 지은 죄는 생각하지 못하고, 플뤼통이 괴물에 대한 복수로 자신을 괴롭힌다고 여기는 이기적인 면모도 보여준다. 한편, 테제는 친구와 함께 죽을 각오로 지옥에 들어왔으나 레 트와 파르케로부터 이마저도 마음대로 할 수 없다는 얘기를 듣고는 죽은 친구를 뒤로하고 넵튠에게 지옥에서 꺼내달라는 소원을 비는 위선적인 모습마저 보여준다. 이처럼 테제는 이성적으로 숙고하기는커녕 제어되지 않은 채, 즉각적이고 충동적으로 행동이 앞서는 무지한 자인 것이다.<sup>400)</sup> 무지는 한 문제에 대한 생각의 결여에서 오는 것으로, 결국 이를 통해 보다 끔찍한 문제가 발생한다.<sup>401)</sup> 그리고 이는 특히, 3막에서 두드러지게 나타난다.

지옥에서 돌아온 테제는 3막에서 아들인 이폴리트가 자신의 아내인 페드르를 향해 칼을 겨누는 것을 보게 된다. 그는 아내와 아들에게 차례로 어떤 상황인지를 묻게 되지만 원하는 답을 듣지 못한다. 결국 그는 홀로 자리를 지키던 페드르의 유모 외논의 말만 듣고는 이폴리트가 페드르를 향해 부정한 사람을 품었다는 결론을 내리게 된다. 외논이 페드르의 오랜 유모로, 두 사람이 돈독한 관계라는 것을 충분히 인지하고 있었음에도 불구하고 말이다. 결국 주체할 수 없는 분노에

---

400) Denis Diderot, “IGNORANCE”, *Encyclopedie* Vol.3, (Paris: Hermann, c1976), p.497.

401) *Ibid.*, p.496.

험싸인 테제는 넵튠에게 아들을 죽여 달라는 마지막 소원을 빌게 된다. 물론 그의 상황도 어쩔 수 없었다. 펠르그랭이 서문에서 밝힌 것처럼, 지옥을 떠나오기 전 레 트와 파르케로부터 끔찍한 예언을 들었을 뿐 아니라, 이폴리트가 페드르를 향해 칼을 겨누고 있는 것을 직접 보았기 때문이다. 더욱이 두 사람은 테제에게 사실을 밝히기보다는 자리를 떠나기 급급했다. 그러니 외논의 진술은 그에게 꽤나 그럴 듯 해 보였을 것이다. 더욱이 그가 이 상황을 이성적으로 고려하지 못하도록, 테제의 귀환을 축하하는 행사마저 곧바로 벌어졌다. 이처럼 테제의 상황도 그리 녹록하지 않았다. 그럼에도 불구하고 그는 혈육에 대한 심판을 보다 더 심사숙고했어야만 했다. 넵튠의 대사에서 유추하여 볼 수 있듯이, 테제는 자신의 분노를 제어하지 못한 채, 걱정해 험싸여 너무도 성급하게 무고한 아들을 죽음으로 몰고 간 것이다. 특히, 그가 지옥을 떠나올 때 들은 레 트와 파르케의 끔찍한 예언은 그로 하여금 형용할 수 없는 공포심을 주어 무지한 결정을 내릴 수밖에 없게 하였다. 공포심에 사로잡히면, 사람은 비판적 사고는커녕 사실조차도 외면하기 쉽기 때문이다.<sup>402)</sup>

두렵고, 시간에 쫓기고, 최악의 시나리오가 생각날 때면 인간은 정말로 멍청한 결정을 내리는 성향이 있다. 빨리 결정하고 즉각 조치를 취해야 한다는 다급함에 쫓기다 보면 분석적으로 생각하기 어렵다.<sup>403)</sup>

테제는 한스 로슬링(Hans Rosling, 1948~2017)이 위의 글에서 지적한 바와 같이, 자신이 가장 아끼는 이폴리트와 페드르가 대치한 상황을 성급하게 해결하고자 너무도 어리석은 결정을 내리고 만 것이다. 그리고 그와 같은 모습은 18세기 계몽주의 사회가 가장 지양하고자 한 것이었다.

이와 같이 테제는 1막에서부터 3막에 이르기까지, 신성모독의 죄를 저지르고, 죄를 공모함으로써 우정을 쌓았을 뿐 아니라, 자신의 죄를 정확히 직시하지 못하고, 더욱이 성급한 결정으로 혈육인 아들을 죽음에 이르도록 하였다. 그리고 그가 범한 이 모든 것들은 당대 중한 ‘죄들’이었다.<sup>404)</sup> 이처럼 테제는 칸트가 계몽의 표어로 “감히 알려고 하라”라고 말한 것과는 달리, 주체적 지성을 사용하여 논리

402) Hans Rosling, 『팩트풀니스』, 이창신역 (김영사, 2019), p.148.

403) *Ibid.*, p.323.

404) Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, “CRIME, FAUTE, PÉCHÉ, DELIT, FORFAIT”, *Encyclopédie*, Vol.4 (1754), pp.466-467.

적 판단과 자신의 감정을 통제하지 못하는 이성적이지 못한, 즉 무지한 왕의 모습을 보여준다.<sup>405)</sup> 그리고 라모는 이러한 그를 자연적으로 발생하지 ‘않는’ b 조표와 단조를 부가함으로써 자연의 법칙과 의무에 반하는 ‘악’의 상징으로 나타내 주었다.<sup>406)</sup> 더욱이 테제는 무지한 대가로 친구의 참혹한 죽음과 사랑하는 아내가 자살하는 것을 보았을 뿐 아니라, 아들을 평생 보지 못하는 벌을 받게 된다.

지금까지 살펴 본 바와 같이, 라모는 《이폴리트와 아리시》의 주요 등장인물들에 특정한 조표와 조성을 부여함으로써, 각각의 인물들을 자기 나름대로 해석해 나갔다. 그리고 이를 통해, 필자는 계몽주의 사상과 라모의 생각이 얼마나 밀접하게 관련되어 있는지도 살펴 볼 수 있었다. 라모는 계몽주의 시대의 중요한 덕목인 덕과 이성, 그리고 이성으로 통제된 감정을 긍정적으로 여긴 반면, 이성적이지 못한 맹목성과 무지를 부정적으로 여겼음을 본 장에서 고찰하여 볼 수 있었다.

---

405) 이해숙, “계몽주의 도덕을 통해 본 이성과 비이성의 역동적 상호관계”, p.301.

406) Chevalier Louis de Jaucourt, “VICE”, *Encyclopédie*, Vol.17 (1765), p.235.

## 결론

본 논문은 “계몽철학자”로 인정받고 싶어 했던, 18세기 프랑스의 대표적인 이론가이자 작곡가였던 라모의 첫 음악비극 《이폴리트와 아리시》에 대한 연구이다. 필자는 본 논문에서 이론가로서 보여주었던 라모의 “계몽철학자”로서의 면모가 작곡가로서는 어떻게 드러나는지 이 작품을 통해 살펴보았다. 라모는 1722년 이론가로서 이미 성공을 거둔 후, 작곡가로서도 인정받기 위해 1733년 음악비극의 작곡을 착수했다. 음악비극은 1673년 킬리에 의해 만들어진 것으로, 이는 그저 하나의 음악 장르가 아닌 그 자체로 ‘프랑스’라는 국가를 상징하는 것이었다. 그리고 이는 라모 당대에도 어느 정도 유효했다. 라모는 아직 작곡가로서는 신출내기였던 자신의 불안정한 상황을 완화하기 위해 당시 70세의 노련한 대본가였던 펠르그랭의 대본을 선택하여 자신의 첫 음악비극 《이폴리트와 아리시》를 작곡했다. 그는 펠르그랭의 대본과 킬리에 의해 정립된 음악비극의 전통을 충실히 반영하여 작곡해 나갔다. 그러나 그가 여기에만 그친 것은 결코 아니었다. 라모는 이전보다 더 확장된 음악적 표현으로 자신만의 혁신을 드러내고자 했다. 이는 특히, 자신의 이론서에서 과학적으로 체계화하고자 한 조표와 조성, 그리고 화성에서 두드러지게 나타난다.

라모는 조표와 장·단조의 조성을 이전과는 다른 새로운 방식으로 정의 내렸다. 조표가 중세 시대 이래로 G와 F의 헥사코드에 붙은 사각형과 둥근 형태에 따라 ‘딱딱한’ 헥사코드와 ‘부드러운’ 헥사코드로 불리며 그 특징을 구분 지었던 것과는 달리, 라모는 이를 생성되는 기초음에 따라 보다 더 과학적이고 합리적으로 설명하려 했다. 모노코드의 분할이나 소리체를 통해 자연적으로 발생하는  $\sharp$ 과  $\#$ 이 ‘강함, 밝음’을 나타낸다면, 인위적인 조작을 통해서 얻을 수 있는, 즉 자연적으로 발생되지 않는  $\flat$ 은 ‘약함, 부드러움, 어두움’을 나타낸다는 것이다. 그리고 이와 유사한 방법을 적용하여, 그는 자연적으로 발생하는 장3도를 갖는 장조와 그렇지 않은 단3도를 갖는 단조에 관해서도 논증해 나갔다. 더욱이 그는 연주자이자 작곡가로서의 실제의 경험도 적용하여 각 조성이 가지는 성격도 규정지었다.

따라서, 필자는 라모에 의해 이전과는 다른 과학적이고 경험적 방식으로 그 성격과 위계가 구분지어진 조표와 조성을 토대로, 《이폴리트와 아리시》에서 서로

다른 특성을 보여주는 6명의 주요 등장인물들, 즉 ‘이성’과 사랑의 ‘감정’으로 극렬하게 대립하는 두 신인 디안과 라무르를 비롯하여, 한 남자를 둘러싸고 서로 다른 ‘이성적’이고 ‘맹목적’인 사랑 이야기를 펼쳐 나가는 아리시와 페드르, 그리고 부자지간으로 ‘덕’과 ‘무지’를 보여주는 이폴리트와 테제를 분석하여 보았다. 그 결과, 라모가 이들에 특정한 조표와 중심 조성을 부여한 것을 알 수 있었다. 이를 통해 필자는 라모가 이들을 어떠한 시선으로 바라보았는지, 즉 어떤 인물을 긍정적으로 여기고 부정적으로 여겼는지를 고찰하여 볼 수 있었고, 더 나아가 계몽주의 시대 때 중요한 논의들이었던 이성과 감정 간의 관계, 감정의 제어 문제, 그리고 덕과 무지에 대한 라모의 생각도 조망하여 볼 수 있었다.

첫 번째로, 극의 가장 상층부인 프롤로그에서 나오는 디안과 라무르를 통해, 이성과 감정 간의 관계에 대한 라모의 생각을 들여다볼 수 있었다. 디안은 본 극에서 ‘질서’와 ‘통제’로 백성들을 “동요되지 않게” “평안”하게 만들며 “이성적인 사람”들에 의해 경의를 받는 ‘이성’의 여신으로, “즐거움, 장엄함, 기쁨” 등을 나타내는 #조표의 D장조를 중심 조성으로 갖는다. 반면, ‘사랑’의 ‘감정’으로 세상을 어지럽히는 라무르는 “달콤함, 애정 어림, 다정함”으로 특징지어지는 #조표의 b단조를 중심 조성으로 갖는다. 이처럼 라모는 이성의 디안과 감정의 라무르를 자연적인 장조와 그렇지 않은 단조로 대비시킴으로써, 이성을 감정보다 더 우월하게 여겼음을 알 수 있었다.

그러나 디안의 D장조와 라무르의 b단조는 같은 #조표를 가지고 있는 가까운 관계조로, 라모는 이성과 감정을 긴밀한 관계로 설정하였다. 그리고 이는 이성과 감정에 대한 계몽주의 시대의 생각과도 일치한다. 감정은 오랫동안 이성의 타자로 정의되었으나, 그 어느 시대보다 ‘이성’을 중요하게 여긴 18세기 계몽주의 시대에는 역설적이게도 감정이 결코 이성에 대항되는 개념이 아니었다. 물론 이성이 감정보다 우월하다는 것은 자명한 사실이었지만, 그 둘은 서로 대치되기보다는 복합적으로 연계되어 있었다. 계몽주의 시대의 사상을 집대성 하고자 한 『백과전서』에서도 사랑을 포함한 감정은 이를 처리하는 영혼에 따라 ‘악’이나 ‘덕’ 둘 모두가 될 수 있다고 여겼다. 이처럼 이성과 감정은 배타적으로 대립되기만 하는 것이 아니라, 상호보완적이다. 그리고 이는 두 신의 대립이 정면으로 드러나는 대본의 평면성을 뛰어 넘어 라모의 음악에서 보다 분명하게 나타난다.

라모는 두 번째로, 한 남자를 향해 서로 다른 사랑을 보여주는 아리시와 페드르를 통해, ‘감정의 제어’에 관한 자신의 생각을 드러냈다. 아리시와 페드르는 모

두 한 남자인, 왕자 이폴리트를 사랑한다. 그러나 그 방식은 너무도 달랐다. 그리고 이는 라모에 의해 조표와 조성으로 반영되었다. 이폴리트를 사랑하지만 신의 질서와 법에 따라 자신의 감정을 이성적으로 절제하고 통제하는 아리시는 디안과 동일한 #조표의 D장조를 중심 조성으로 가진다. 반면, 페드르는 의붓아들인 이폴리트를 향한 사랑을 드러낼 때에는 라무르와 동일한 #조표의 b단조에서 나타났지만, 아리시에 대한 질투심을 드러내며 자신의 감정을 통제하지 못할 때에는 “폭풍, 분노”를 상징하는 b조표의 F장조와 그 관계조 안에서 나타났다. 이를 통해, 라모는 의붓아들을 향한 페드르의 ‘사랑’의 감정 그 자체를 부정하게 생각하기보다는, 오히려 이를 이성적으로 통제하지 못하는 ‘맹목성’을 ‘악’으로 즉, ‘죄’라고 여겼음을 알 수 있었다. 그리고 이는 훗날 인간의 사고력과 판단력을 흐릿하게 만드는 감정의 맹목적인 상태를 철저하게 구속해야 한다고 말한 당대의 대표적인 “계몽철학자”인 루소의 생각과도 부합된다.

이 외에도 페드르는 결코 주체적인 사람이 아니었다. 계몽주의 시대에는 자신이 계몽의 주체가 되어 운명을 기획하여 변화시켜 나가야 함에도 불구하고, 페드르는 자신의 불운한 운명에 굴복하고 말았다. 이처럼 페드르는 계몽주의적 이상에 부응하지 못하는 인물인 것이다. 다시 정리해 보면, 페드르와 아리시는 모두 라무르에 의해 이폴리트를 향한 사랑의 감정을 부여받았으나, 아리시가 ‘이성적’으로 사랑의 감정을 통제함으로써 ‘덕’을 보여주었다면, 페드르는 운명에 순응한 채 제어되지 않는 ‘맹목적 사랑’으로 ‘악인’이 되고 만 것이다. 따라서 라모는 페드르의 죄를 의붓아들을 향한 사랑의 감정이 아닌, 운명에 굴복한 채 자신의 감정을 통제하지 못한 것으로 보았다. 이로써, 이성적 사랑을 한 아리시는 이폴리트와 결혼하여 행복한 결말을 맺는 반면, 맹목적 사랑을 한 페드르는 결국 자살하고 만다.

마지막으로, 부자지간인 테제와 이폴리트를 통해 ‘덕’과 ‘무지’에 대한 라모의 생각도 살펴볼 수 있었다. 우선, 이폴리트는 신을 온전히 경외할 뿐 아니라, 아버지와 백성들을 위해 기꺼이 희생할 줄 아는 덕망 높은 인물로 모든 사람을 ‘행복’하게 만든다. 라모는 이러한 그를 가장 자연적인 b조표의 a단조로 중심 조성을 부여함으로써, 계몽주의적 이상에 가장 적합한 인물로 바라보았다. 실제로 덕망 높은 이폴리트는 새 숲의 새 지배자로 추대되어 백성들을 행복하게 통치한다. ‘행복’은 18세기 프랑스의 계몽주의 사회가 추구한 중요한 가치 중 하나로, 모든 사람은 행복을 추구했고 행복할 의무가 있었다. 그리고 이 행복은 바로 ‘덕’에 의해



발생되었다. 다시 말하면, 덕망 높은 이폴리트로 인해, 새 곳의 백성들은 행복해졌다. 그리고 이는 어쩌면 18세기 계몽주의 시대가 바란 전형적인 지도자의 상이었을 것이다.

반면, 테제는 아들과는 대조적인 모습을 보여주었다. 그는 자신의 왕권을 위협할지도 모르는 아리시를 견제하기 위해 강제로 그녀를 디안의 제물로 바치려 하는 신성모독의 죄를 범할 뿐 아니라, 피리투스과 죄를 함께 도모하여 만든 부정한 ‘우정의 덕’을 내세우며 죄를 덮고자 하고, 페드르의 측근인 유모 외논의 말만 듣고 성급하게 아들을 죽게 만드는 ‘무지’를 범했다. 테제는 칸트가 계몽의 표어로 “감히 알려고 하라”라고 말한 것과는 달리, 주체적으로 자신의 지성과 의지를 사용하여 어둠에 가려져 있는 진실과 덕을 밝히려 하지 않았을 뿐더러, 공포에 휩싸여 자신에게 당면한 문제에 대해 이성적으로 숙고하지 못하는 무지한 모습을 보여준다. 이에 따라 라모는 그를 자연적으로 발생하지 않는  $b$  조표와 단조, 즉  $g$  단조와  $d$  단조를 중심 조성으로 작곡하였다. 결국 테제는 무지한 죄에 대한 대가로서, 친구가 끔찍하게 죽음 당하는 것을 보았을 뿐 아니라, 자신이 가장 아끼는 두 사람인, 아내 페드르가 자살하는 것을 목격하였고 데스탕으로부터 아들을 평생 보지 못하는 벌을 받게 되었다.

이와 같이, 라모는 모노코드의 분할과 소리체에 의해 가장 자연적인  $b$  과 자연적으로 발생하는  $\sharp$ , 그리고 자연적으로 발생하지 않는  $b$  이라는 조표를 통해, 또한 자연적으로 발생하는 장조와 그렇지 않은 단조를 통해, 마지막으로 특정한 성격으로 규정된 조성을 통해, 이 음악비극에서 자신이 지지하는 인물이 누구인지, 그리고 그 인물이 계몽주의적 사상과 이상을 어떻게 드러내는지를 상징적으로 보여주고자 했다. 다시 정리해 보면, 라모는 “덕이 자연스럽다”라는 당대의 상투적 표현과 같이, 덕을 보여주는 이폴리트를 가장 자연적인  $b$  조표의  $a$  단조로 작곡함으로써 ‘덕’을 가장 중요한 덕목으로 여겼다. 그리고 ‘이성’의 디안과 ‘이성적 사랑’을 보여주는 아리시를  $\sharp$  조표의  $D$  장조로 중심조를 설정함으로써, 이성과 이성애에 의해 통제된 감정을 긍정적으로 바라보았다. 한편, ‘감정’의 라무르는  $\sharp$  조표의  $b$  단조를 중심 조성으로 가짐으로써, 덕과 죄 이 모두를 지닌 감정의 이중적인 모습을 표현해 내고자 했다. 반면, 라모는 통제되지 않는 ‘맹목적 사랑’을 보여주는 페드르를  $b$  조표의  $F$  장조로, 마지막으로 ‘무지’한 테제를  $b$  조표의  $d$  단조와  $g$  단조로 작곡함으로써, 통제되지 않는 감정과 무지를 ‘악’이자 ‘죄’로 여겼다. 이와 같이 음악비극 《이폴리트와 아리시》는 계몽주의의 사고방식을 담고 있

으며, 그 사고를 담을 수 있는 적절한 음악이론과 체계, 상징성을 구축한 라모의 음악적 사고 안에서 청자를 즐겁게 하는 데서 그치는 것이 아니라, 그들을 계도하고자 하는 또 다른 계몽주의의 전략을 따르고 있는 것이다.

더욱이 《이폴리트와 아리시》는 연인의 목가적인 ‘사랑 이야기’가 주된 내용임에도 불구하고, 낙원과 같은 새 장소에서 덕망 높은 이폴리트가 새 왕으로 취임함으로써 새 시대가 시작되는 것으로 끝난다. 즉 ‘자연적이지 않은’ b 조표와 단조로 나타난 무지한 테제의 시대가 저물고, ‘자연적인’ 4조표의 덕망 높은 이폴리트가 지배하는 행복한 새 시대가 열린 것이다. 그리고 이는 어쩌면 킬리와는 전혀 다른 방식으로, 라모가 프랑스 사회를 모방한 것인지도 모른다. 킬리가 절대 권력을 음악으로 표징함으로써 프랑스의 정체성을 보여주려 했다면, 라모는 과학적으로 설명하고자 한 조표와 조성을 통해 계몽주의가 이끄는 새로운 프랑스를 예시하고자 했다. 다시 말해, 《이폴리트와 아리시》는 킬리의 절대주의가 저물고 라모의 새로운 계몽주의 시대가 열렸음을 공표해 주고 있는 것이다.

그리고 이는 라모가 세상을 떠난 후 한 달여가 지난 1764년 10월 『메르퀴르 드 프랑스』에 실린 1733년 초연된 음악비극 《이폴리트와 아리시》에 대한 다음과 같은 평에서도 추측하여 볼 수 있다.<sup>407)</sup>

이 오페라는 프랑스 음악에 일어난 혁명이자 새로운 발전이었다. 처음에 사람들은 무대에서 흔히 들어 왔던 것보다 훨씬 더 복잡하고 많은 음악이 사용되고 훨씬 다채로운 이미지를 묘사하고 있는 음악에 깜짝 놀랐다. 하지만 종래에 그들은 이 새로운 종류의 가치를 인정하게 되었고 박수갈채를 보냈다.<sup>408)</sup>

라모는 새 시대를, 그리고 새로이 나아갈 방향을 음악으로 예시한 “계몽철학자”였다. 이론가로서 뿐 아니라, 작곡가로서도 말이다.

이와 같이 본 논문은 음악 이론가로서의 라모에게서 볼 수 있었던 “계몽철학

407) 1764년 10월에 출판된 『메르퀴르 드 프랑스』는 라모의 죽음을 추모하며, 그의 생애부터 연주자, 작곡가, 그리고 이론가로서의 그의 삶을 비교적 상세히 기술할 뿐 아니라, 극음악을 중심으로 그의 작품들도 소개한다. Supplément à l'Article des Théâtres. “Essai d'Eloge historique de feu M. RAMEAU, Compositeur de la Musique de Cabinet du Roi, Pensionnaire de SA MAJESTÉ & de l'Académie Royale de Musique. pp.182-199.

408) *Merecure de France*, 1764, Octobre. p.188-189.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015080105631&view=image&seq=273&size=125> [접속일자: 2020년 4월 1일.]

자”적인 면모를 그의 첫 음악비극 《이폴리트와 아리시》에서 살펴보고자 한 첫 연구이다. 이후, 라모는 이 작품의 성공에 힘입어, 훗날 4편의 음악비극을 더 작곡한다. 특히 후기의 두 작품인 《조로아스트르》와 《레 보레아드》는 계몽주의 사상이 절정에 다할 때인 1749년과 1756년에 각각 작곡되었을 뿐 아니라, 당대 대표적인 프랑스의 프리메이슨 단원이었던 카위사크에 의해 대본이 쓰였다. 이에 따라, 이 작품들을 포함한 라모의 나머지 음악비극에 대한 후속 연구는 계몽주의 작곡가로서의 라모를 살피기 위해서는 필수적으로 뒤따라야 할 것으로 여겨진다. 그리고 이는 계몽주의 ‘작곡가’로서의 라모를 보다 더 분명히 보여줄 것으로 기대된다.

## 참 고 문 헌

### [단행본]

- Anthony, James R., *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Portland, Ore.: Amadeus Press, c1997.
- Cassirer, Ernst., 『계몽주의 철학』, 박완규 옮김, 서울: 민음사, 1995.
- Castelvecchi, Stefano., *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, New York: Cambridge University Press, 2013.
- Chafe, Eric Thomas., *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*, Berkeley: University of California Press, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Monteverdi's Tonal Language*, New York: Schirmer Books, 1992.
- Charlton, David., *Opera in the Age of Rousseau : Music, Confrontation, Realism*, Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2004.
- Christensen, Thomas Street., *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Stories of Tonality in the Age of François-Joseph Fétis*, University of Chicago Press, 2019.
- Condillac, *An Essay on the Origin of Human Knowledge*, trans. Thomas Nugent, 1756; Gainesville, Florida: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1971.
- d'Alembert, Jean le Rond., *Preliminary discourse to the Encyclopedia of Diderot*, translated by Richard N. Schwab with the collaboration of Walter E. Rex, Chicago: University of Chicago Press, 1995.

- Diderot, Denis., 황현산 옮김, 『라모의 조카』, 서울: 고려대학교 출판부, 2006.
- \_\_\_\_\_, d'Alembert, Jean le Rond., 『백과전서 도판집: 과학, 인물, 기술에 관한 도판집』, 홍성욱 서문, 윤경희 해설, 정은주 번역, 서울: 프로파간다, 2017.
- Demuth, Norman., *French Opera: Its Development to the Revolution*, New York: Da Capo Press, 1978.
- Dill, Charles William., *Monstrous Opera: Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, c1998.
- Gay, Peter., 『계몽주의의 기원』, 주명철 옮김, 서울: 민음사, 1998.
- Girdlestone, Cuthbert., *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work*, new introduction by Philip Gossett, Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2014.
- Harris-Warrick, Rebecca., *Dance and Drama in French Baroque Opera*, New York: Cambridge University Press, 2016.
- Hobbes, Thomas., 『리바이어던』, 신재일 엮어 옮김, 파주: 서해문집, 2007.
- Jacobi, Erwin R., *The Complete Theoretical Writings of Jean-Philippe Rameau*, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1967.
- Jones, Colin., 『케임브리지 프랑스사』, 방문숙, 이호영 [공]옮김, 서울: 시공사, 2001 (2011년 7쇄)
- Kintzler, Catherine., *Jean-Philippe Rameau: Splendeur et Naufrage de l'Esthétique du Plaisir à l'Âge Classique*, Paris: Le Sycomore, 1983.
- Masson, Paul-Marie., *L'Opéra de Rameau*, Paris: Henri Laurens, 1930.
- Meere, Michael.(ed), *French Renaissance and Baroque Drama: text, performance, theory*, Newark: University Of Delaware Press, 2015.
- Moreno, Jairo., *Musical Representations, Subjects, and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber*, Bloomington: Indiana University Press, c2004.

- Racine, Jean., 송민숙 옮김, 『페드르』, 서울: 지만지, 2008
- Rameau, Jean-Philippe., *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, 1722
- \_\_\_\_\_, *Nouveau système de musique théorique*, Paris, 1726.
- \_\_\_\_\_, *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*, Paris, 1737.
- \_\_\_\_\_, *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, 1750.
- \_\_\_\_\_, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Paris, 1754.
- Rosling, Hans., 『팩트폴니스』, 김영사, 2019.
- Rousseau, Jean-Jacques., 『에밀: 완역판』, 민희식 옮김, 서울: 육문사, 2006.
- \_\_\_\_\_, *The Emile of Jean Jacques Rousseau: selections*, trans. and ed. William Boyd, New York: Teachers college, Columbia university, 1956.
- Sadler, Graham., *The Rameau Compendium*, Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell Press, 2014.
- Strunk, Oliver.(ed), *Source Readings in Music History*, New York: Norton, c1998.
- Taruskin, Richard., *The Oxford History of Western Music* Vol. 2. Oxford; New York: Oxford University Press, c2010.
- Thomas, Downing A., *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, c2002.
- Trowbridge, Simon., *Rameau*, Oxford: Englanche Press, 2017.
- Verba, Cynthia., *Dramatic Expression in Rameau's Tragédie en musique: Between Tradition and Enlightenment*, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Music and the French Enlightenment: Rameau and the Philosophes on Dialogue*, Oxford University Press, 2017.

Wokler, Robert., *Rousseau, the Age of Enlightenment, and Their Legacies*, Princeton University Press, 2012.

권용선, 『이성은 신화다, 계몽의 변증법』, 서울: 그린비, 2003.

김연, 『음악이론의 역사』, 서울: 심설당, 2006.

김용환, 『리바이어던: 국가라는 이름의 괴물』, 서울: 살림, 2005.

이영림, 주경철, 최갑수, 『근대 유럽의 형성: 16-18세기』, 서울: 까치글방, 2011.

주명철, 『서양 금서의 문화사: 프랑스 계몽주의 시대를 중심으로』, 서울: 길, 2006.

## [학술논문]

Burgess, Geoferey., “Enlightening Harmonies: Rameau’s *Corps sonore* and the Representation of the Divine in the *tragédie en musique*”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 65, No. 2 (Summer 2012), pp. 383-462.

Christensen, Thomas., “Eighteenth-century Science and the Corps Sonore: The Scientific Background to Rameaus Principle of Harmony”, *Journal of Music Theory*, Vol. 31, No. 1 (Spring, 1987), pp.23-50.

Dill, Charles., “Eighteenth-Century Models of French Recitative”, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 120, No. 2 (1995), pp.232-250.

\_\_\_\_\_, “Rameau’s Imaginary Monsters: Knowledge, Theory, and Chromaticism in *Hippolyte et Aricie*”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 55, No. 3 (Winter 2002), pp.433-476.

\_\_\_\_\_, “Rameau Reading Lully: Meaning and System in Rameau's Recitative Tradition”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 6, No. 1 (Mar., 1994), pp. 1-17.

- Doolittle, James., "A Would-Be Philosophe: Jean Philippe Rameau", *Modern Language Association*, Vol. 74, No. 3 (Jun. 1959), pp.233-248.
- Charlton, David., "New Light on the Bouffons in Paris (1752-1754)", *Eighteenth Century Music* Vol.11(1), 2014, pp.31-54.
- Girdlestone, Cuthbert., "Rameau's Self-Borrowings", *Music & Letters*, Vol. 39, No. 1 (Jan., 1958), pp.52-56.
- Hutchings, Arthus., "Rameau's Originality", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 91<sup>st</sup> Sess. (1964-1965), pp.33-43.
- Paul, Charles B., "Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosophe", *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 114, No. 2 (Apr. 13, 1970), pp.140-154.
- Pekacz, Jolanta T., "Gender as a political orientation: Parisian salonnières and the Querelle des Bouffons", *Canadian Journal of History* (Dec. 1997), pp.405-414.
- Rogers, J. Hoyt., "The Symmetry of "Phèdre" and the Role of Aricie", *The French Review*. Special Issue, Vol. 45, No. 4, Studies on the French Theater (Spring, 1972), pp.65-74.
- Rosow, Lois., "Structure and Expression in the scène of Rameau's "Hippolyte et Aricie"", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 10, No. 3 (Nov., 1998), pp.259-273.
- Graham, Sadler., "Rameau, Pellegrin, and the Opéra: The Revisions of 'Hippolyte et Aricie' during Its First season", *The Musical Times*, Vol. 124, No. 1687, Music of the French Baroque (Sep., 1983), pp.533-537.
- \_\_\_\_\_, "Rameau and the Orchestra", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 108 (1981-1982), pp.47-68.
- Verba, Cynthia., "What Recitatives Owe to the Airs: A Look at the Dialogue Scene, Act I Scene 2 of Rameau's "Hippolyte et Aricie" - Version with Airs", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 11, No. 2 (Jul., 1999), pp.103-134.



- 강희석, “18세기 프랑스 오페라 분석 - 펠그랭과 라모의 『히폴뤼토스와 아라키아』 연구”, 『한국프랑스학논집』 제77집, 2012. 2, pp.1-42.
- \_\_\_\_\_, “라신의 『파이드라』와 오페라와의 경쟁”, 『한국프랑스학논집』 제68집 (2009), p.131-160.
- 고종환, “18세기 정치적 상황이 야기한 음악계의 변화와 논쟁- 루소와 라모의 경우를 중심으로”, 『프랑스 문화 연구』 제28호, 2014, pp.165-204.
- 권수미, “계몽주의와 여성의 이성: 『이탈리아인』을 중심으로”, 『18세기영문학』 제8권 제1호, 2011, pp.1-31.
- 권혁준, “계몽주의 초기 소설에서의 걱정 의 제어 문제- 겔러트의 『스웨덴 백작부인 G의 일생』을 중심으로”, 『독어독문학(구 독일문학)』, 107권, 2008. 9, pp.28-53.
- 김영란, “18세기 정서론과 마테존”, 『음악과 민족』 제12호, pp.264-278.
- 김영희, “오페라 양식 논쟁의 경위와 배경 연구”, 『낭만음악』 제21권 제4호(통권 84호), 2009. 10., pp.27-58.
- 김영희, “18세기 오페라 코미크의 역사적 변천: 보드밀 코메디에서 프랑스 국민 오페라로의 성장”, 『음악응용연구』 Vol. 5, 2012, pp.149-167.
- 김혜중, “디드로 작품에 나타난 음악 사상의 근대성”, 『프랑스문학예술연구』 33집 (2010. 8) pp.89-123.
- 남숙희, “고대에서 현대까지의 페드르 극의 연구: 변형과 진화”, 『프랑스문화예술연구』 제10집(2004), pp.23-44.
- 노환홍, “계몽주의 시대의 비극과 도덕 개념”, 『인문과학연구』 12, 2003. 2, pp.219-235.
- 민은기, “18세기 프랑스 오페라의 국가적 정체성 - 라모의 <이폴리트와 아리시>를 중심으로-”, 『프랑스문화예술연구』 제34집, 2010, pp.519-547.
- 신정아, 최용호, “롤랑 바르트의 『라신에 관하여』 다시 읽기 - 구조에서 정념으로”, 『기호학 연구』 28권, 2010. 12, pp.173-198.
- 연상춘, “갈랑음악과 계몽주의, 그리고 크반츠의 음악미학”, 『음악이론연구』 제23집, 2014. 12. pp.74-107.
- 유석호, “프랑스 계몽주의 시대의 사상과 문학: 사상 전달매체로서의 문학 텍스트”, 『불어불문학연구』 58권, 2004. 6., pp. 193-219.

- 이경희, “18세기 프랑스 오페라 논쟁“, 『낭만음악』 제12권 제2호(통권46호), 2000. 5. pp.5-30.
- 이영목, “백과전서와 계몽주의”, 『한국사전학회』 학술대회 발표 논문집, 2012. 2, pp.11-15.
- \_\_\_\_\_, “앎의 의지, 욕망, 쾌락: 계몽주의 주요 텍스트에 나타난 *libido sciendi* 개념”, 『철학사상』 27, 2008. 2. pp.9-31.
- 이은주, “라모의 조카의 사회풍자”, 『프랑스문학예술연구』 3, 200.10, pp.111-127.
- 이혜숙, “계몽주의 도덕을 통해 본 이성과 비이성의 역동적 상호관계”, 『프랑스학연구』 37집, 2006. 8. 15, pp.301-335.
- 신응철, “다시 보는 계몽주의”, 『칸트연구』, 제13집, 2004. 6, pp.117-146.
- 정해수, “계몽주의 시대의 ‘철학자/작가’의 시기별 개념 변화와 그 의미: 출판시장의 확대와 철학자, 문인 그릭 작가들”, 『비교문화연구』 제47집, 2017. 6, pp.261-289.
- 진경진, “도덕 감정과 도덕적 행위와의 관계 - 흄의 도덕 감정 개념을 중심으로 -”, 『윤리문화연구』, 제9호, pp.121-157.

## [학위 논문]

- Steblin, Rita Katherine., *Key Characteristics in the 18th and early 19th centuries a historical approach*, University of Illinois at Urbana-Champaign, PH.D. 1981.
- 권오룡, 『디드로 문학의 모랄과 과학』(La Morale et la science dans les oeuvres litteraires de diderot), 서울: 서울대학교 大學院, 1997.
- 김용기, 『디드로 계몽사상에서의 도덕의 문제에 대한 연구』(Etude sur la problematique morale dans la pensee de diderot), 서울: 서울대학교 大學院, 1996.
- 윤경희, 『열정과 수난의 백과사전으로서의 『소돔의 120일』』, 서울: 서울대학교 대학원, 2001.

## [사전]

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, d'Alembert, Jean le Rond., Diderot, Denis.

## [악보]

Campra, André., *Tancredi*, Paris: Christophe Ballard, 1702.

Charpentier, Marc-Antoine., *Médée*, H.491, Paris: Christophe Ballard, 1694.

Lully, Jean-Baptiste., *Cadmus et Hermione*, LWV 49, Versailles: André Danican Philidor, 1703.

\_\_\_\_\_, *Alceste*, LWV 50, Paris: Recueil Philidor, 1703.

\_\_\_\_\_, *Amadis*, LWV 63, Paris: Christophe Ballard, 1684.

\_\_\_\_\_, *Armide*, LWV 71, Paris: Christophe Ballard, 1686.

Marais, Marin., *Alcyone*, Paris: Chez l'Autheur, Hurel, Foucaut, 1706.

Rameau, Jean-Philippe., *Hippolyte et Aricie: Tragedies en musique*, RCT 43, version: 1733, ed. Vincent d' Indy, Œuvres complètes, Tome VI, Paris: Durand, 1900.

\_\_\_\_\_, *Hippolyte et Aricie : tragédie en cinq actes : version 1757, version 1742 (compléments)*, édition de Sylvie Bouissou, Bonneuil-Matours, France: Société Jean-Philippe Rameau; Kassel; New York: Distribution mondiale, Bärenreiter, c2007.

## [인터넷 자료]

Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, ed. A.

Lavignac, Paris: C. Delagrave, 1913. [<https://archive.org/details/encyclopdiedela00laurgoog>]

Grove Music Online(Oxford Music Online), Oxford University Press.  
[[http://libproxy.snu.ac.kr/\\_Lib\\_Proxy\\_Url/www.oxfordmusiconline.com/](http://libproxy.snu.ac.kr/_Lib_Proxy_Url/www.oxfordmusiconline.com/)]

Mercure de France. [<https://catalog.hathitrust.org/Record/000060444>]

The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project [<https://quod.lib.umich.edu/d/did/>]

## Abstract

# A Study on J. P. Rameau's *tragédie en musique Hippolyte et Aricie*:

*Les Lumières* sounded through  
the Key Signatures and Tonalities of  
the Main Characters

Ryu, Sun-Ok

Department of Music, Musicology

The Graduate School

Seoul National University

One of the most important figures in French music history, Jean-Philippe Rameau initially gained recognition as a music theorist with his famous *Traité de l'harmonie* (Treatise on Harmony) published in 1722. Unlike his predecessors who normally began their treatises with theoretical and metaphysical discussions, Rameau, highly influenced by the scientists and the *philosophes* of his time, employed empirical and scientific method, basis, and language in his treatise. During his lifetime, Rameau wrote more than forty such treatises on

music and was regarded as one of the Enlightenment philosophers.

Rameau applied his music theory in practice by composing musical works according to the theories he established based on scientific evidence. His first success as a composer came with *Hippolyte et Aricie* (1733), a *tragédie en musique* written 11 years after *Traité de l'harmonie*. When established by Jean-Baptiste Lully and Philippe Quinault in 1673, *tragédie en musique* was the symbol of the glory of the French absolutism. After the death of Louis XIV, it gradually became outdated, and by the time Rameau wrote his first *tragédie en musique*, it was no longer in fashion. Nevertheless, it was this outdated genre that Rameau composed for all his life, following the fundamentals of the Lullian model. However, he did more than merely preserve the Lullian tradition. If Rameau as a music theorist attempted to construct a new way of thinking, Rameau as a composer attempted to reflect in his own way the new mindset of the people living in the Age of Enlightenment. This study aims to examine how Rameau's voice as an Enlightenment philosopher is reflected in his music through an analysis of *Hippolyte et Aricie*, Rameau's first successful *tragédie en musique* and a work which caused great controversy among the contemporary intellectuals.

Written by the seventy-year-old librettist Abbé Simon-Joseph Pellegrin, the libretto of *Hippolyte et Aricie* is based on Jean Baptiste Racine's tragedy *Phèdre*. Following the convention of *tragédie en musique*, Pellegrin's libretto consists of five acts, preceded by a prologue, and the story is focused on Hippolyte and Aricie rather than Phèdre. While Pellegrin strictly follows Quinault's model in terms of structure, he explores the concept of reason and emotion through the conflict between Diane and L'Amour and explores what true virtue is through the contrasting characters of Hippolyte and Thésée. With Pellegrin's libretto, and by composing a French *ouverture*, restricted *airs*, and expressive *récitatifs*, and including at least one *divertissement*

in every act and the prologue, Rameau preserved the tradition of *tragédie en musique* as established by Lully.

However, Rameau attempted to capture the new zeitgeist of France in *Hippolyte et Aricie* in a different way. Rameau's intention is evident in the key signatures and the tonalities assigned to each of the six main characters. In his treatises, Rameau defined the concept of key signatures and tonalities based on scientific evidences, an approach very different from the conventional way of defining key signatures and major and minor tonalities through metaphysical speculations. According to Rameau's theory, major tonalities and natural (♮) and sharp (#) signs, indicating notes naturally generated from the generative fundamental, represent force and joy. Minor tonalities and flat (♭) signs, indicating artificially generated flat notes, represent weakness, tenderness and sadness. Rameau applies his theory, in which the hierarchy and the characters of key signatures and tonalities are defined through a scientific and empirical approach, to the music of the six main characters of *Hippolyte et Aricie*: Diane, who seek reason and L'Amour, who seek passion; rational Aricie and reckless Phèdre who show different attitudes towards love; Hippolyte, representing virtue, and Thésée, representing ignorance. Specific key signatures and tonalities assigned to each character reveal the way Rameau saw each character, that is, whether or not he regarded certain character as positive or negative. It also reveals Rameau's viewpoint on some frequently discussed issues during the Age of Enlightenment: the relationship between reason and emotion, the problem of controlling emotion, and the concept of virtue and ignorance.

By contrasting the natural (♮, #) and unnatural (♭) key signatures, the natural (major) and unnatural (minor) tonalities, and the different characters of each tonalities, Rameau distinguishes the characters whom he supports from the rest, and describes through music the Enlightenment ideals that are represented by these characters. It is

clear that Rameau, like many of his contemporaries, believed that virtue is natural and regarded virtue as the most important value, for he composed the music of Hippolyte, who symbolizes virtue, in a minor key with a natural key signature, that is, a key signature not consisting of any sharp or flat signs. Rameau composed the music of Diane, who symbolizes reason, and Aricie, who shows a rational approach to love, in D Major, the key signature of which consist of sharp signs. This indicates that the composer regarded reason itself and emotions controlled by reason as positive. The music of the emotional L'Amour is in b minor with a sharp key signature, which indicates that Rameau attempted to describe L'Amour as having two contrasting traits of virtue and evil: To Rameau, emotion is both virtue and evil, and it can become either a virtue or an evil trait depending on the person dealing with it. Rameau described uncontrolled emotion and ignorance as evil by composing the music of Phèdre, who represents the uncontrolled reckless love, in F major using a flat key signature, and the music of the irrational and ignorant Thésée in d minor and g minor, also using flat key signatures. Rameau, with a proper music theory and the symbolic use of musical elements to capture the Enlightenment ideals, not only composed *Hippolyte et Aricie* as an entertainment piece but also strategically constructed the work in order to enlighten the audience.

Moreover, despite its storyline being focused on Hippolyte and Aricie's pastoral love story, *Hippolyte et Aricie* ends with a scene which takes place in a new place where the virtuous Hippolyte is crowned as the new king, signaling the start of a new era. In other words, the era of the ignorant Thésée, signified by the unnatural minor tonalities and flat key signatures, has fallen and the reign of the virtuous Hippolyte, a new era of happiness, signified by a natural key signature, has begun. This way of ending the *tragédie en musique* may suggest that Rameau attempted to represent the French society in a completely different way



from Lully. If Lully represented French identity by using music as the symbol of the supreme power of the absolute monarchy, Rameau attempted to represent in his music with scientifically defined concepts of key signatures and tonalities the new France led by the Enlightenment movement. In other words, *Hippolyte et Aricie* is a work which declares the fall of Lully's era of absolutism and the rise of Rameau's era of Enlightenment.

**Keywords :** Rameau, *tragédie en musique*, *Hippolyte et Aricie*,  
Enlightenment, *Les Lumières*, French Music, 18th  
Century Music

***Student Number :*** 2016-30531